

欧阳予倩

一得餘抄

(1951—1959年 艺朮論文选)



作家出版社







一 得 餘 抄

(1951—1959 年艺术論文选)

欧 阳 予 倩



作 家 出 版 社

一九五九年·北京



作家出版社出版

(北京东总布胡同22号)

北京市书刊出版业营业许可出字第057号

北京新华印刷厂印刷 新华书店经售

•

字数 268,000 开本 350×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $15\frac{7}{16}$ 插页 18

1959年12月北京第1版 1959年12月北京第1次印刷

(精) 0001—2,000 册

印数 (平) 00001—13,000册

目 次

我要为实现伟大的共产主义理想贡献一切.....	1
争取艺术科学研究的大跃进.....	5
今天的艺术科学研究工作.....	18
学习增加了我的勇气和信心.....	24
太阳光里百花开.....	89
在傳統的基础上創造最新最美的戏剧艺术.....	44
中国戏曲研究資料初輯序言.....	49
話剧、新歌劇与中国戏剧艺术传统.....	78
談幕表戏.....	107
演員必須念好台詞.....	116
台詞課教学大綱的說明.....	147
話剧演員的基本訓練与文艺修养.....	159
京戏一知被.....	165
我怎样学会了演京戏.....	199
我自排自演的京戏.....	229
談粵剧.....	245
一出成功的好戏“关汉卿”.....	293

歌颂中朝友谊的“友谊”	301
谈昆剧“十五贯”和“长坂坡”的演出	304
“红霞”开了昆曲的新生面	309
真正的演员——美的创造者	
——为纪念梅兰芳舞台生活五十年作	314
看了“金玉奴”的一点感想	320
高歌健舞情何限	
——看川剧“打神告庙”	325
百花齐放中的桂戏	330
发扬我国舞蹈艺术的优良传统	337
试谈唐代舞蹈	359
狮子舞	388
看了苏联舞剧“巴黎圣母院”以后	392
我看到了具有高度感染力的舞蹈艺术	398
欢迎罗马尼亚人民共和国部队歌舞团	401
我喜爱匈牙利人民的艺术	403
唱剧“沈清传”的艺术成就	406
紧紧的握手，诚恳的学习	
——欢迎蒙古人民共和国艺术团	408
谈芭蕾舞剧“白毛女”	411
日本的歌舞伎	415

插圖目次

“十五貫”中的况鍾	李克瑜速写(304后)
“十五貫”中的婁阿鼠	李克瑜速写(304后)
川剧“打神告廟”	李克瑜速写(325前)
宴乐百戏圖之一部(山东沂南出土汉画像石)	野 蜂临摹(337前)
宴乐百戏圖之一部:七盤舞(汉画像石)	野 蜂临摹(337前)
宴乐百戏圖之一部:網舞(汉画像石)	野 蜂临摹(337前)
蘭陵王(面具)	野 蜂临摹(337前)
唐俑	野 蜂临摹(359前)
唐俑	野 蜂临摹(359前)
春盤轉(原載朝鮮“進饌儀軌”)	野 蜂临摹(359前)
韓熙載夜宴圖中王屋山舞“綠腰”	野 蜂临摹(359前)
劍器舞(原載朝鮮“進饌儀軌”)	野 蜂临摹(359前)
諸侯(儼舞面具)	野 蜂临摹(359前)
猪咀(儼舞面具)	野 蜂临摹(359前)
開口鐺(儼舞面具)	野 蜂临摹(359前)
河北保定专区的獅子舞	叶淺予速写(388后)
“巴黎聖母院”中的爱斯密拉达	李克瑜速写(392后)
烏蘭諾娃在“天鵝之死”中的舞姿	李克瑜速写(398后)

匈牙利“瓶舞”	李克瑜速写(403 前)
沈清傳	李克瑜速写(405 前)
松山树子主演芭蕾舞剧“白毛女”	叶浅予速写(411 前)
“双蝶道成寺”中的舞姿	王玉泉速写(415 前)
“双蝶道成寺”中的舞姿	王玉泉速写(415 前)
“倾城返魂香”中的一折“口吃的又平”	張正宇速写(415 前)
“劝进帳”中的人物	張光宇速写(415 前)



我要为实现伟大的 共产主义理想贡献一切

我是个极其平凡的戏剧工作者，尽管有追求真理的心，因为受旧文化的习染深、斗争性不强，所以对共产主义一向只是幻想式的向往，没有把整个生命投入火热的斗争中去，从斗争中逐步认识真理。

我从事戏剧工作四十余年(从成年到现在，自食其力，没有干过任何其他谋利的事)，在最初一个阶段(1907—1917年)，我曾经挂起社会教育的招牌与封建势力相周旋；演了京戏之后，倾向于艺术至上主义。我也做过种种改良旧戏的尝试，碰过不少钉子，但没有找到正确的道路，也没有得到过一点同情的支援；我也曾搞过“爱美剧”运动，参加过上海戏剧协社、南国社，自己也办过剧团，成绩很小；写过不少剧本，比较成功的可以说没有。最初我的政治态度是反对外国的侵略，进而反帝制、反军阀、反卖国贼，可只是心里想着，口里谈着，没有具体的、鲜明的行动。我对辛亥革命后国民党一班新贵们的趾高气扬日趋腐化是有反感的；及至孙中山喊出打倒帝国主义的口号，我同情他所提倡的国民革命，也以为他所著的“建国大纲”是对的。“北伐”以后以为可能有些办法，我便放弃了舞台

生活，想投身革命事业。由于蒋介石的极端反动，给了我很大的刺激，一时我不知道应当怎么样才好，就不免产生了感伤的情绪——我既不愿搭班子再演那些无聊的戏，生活又没有办法，只好改行干电影。拍了两部默片，都不满意，觉得和老板们也不容易合作，以后我便到广东住了三年，办了个戏剧研究所。那时候，上海正组织左翼社会科学家联盟和左翼戏剧家联盟等团体。我自以为是不甘落后的。但那时我的思想相当混乱，从我当时所写的文章可以看得明白：我对进步的文艺理论并没有好好学习，只凭自己一点狭隘的知识和见解在那里乱碰。

广东戏剧研究所解散，我回到上海，恰遇“一·二八”事变。此后我的思想有显著的转变，当“五卅”惨案发生的时候，南通张季直写文章反对上海的工人运动和学生运动，我以为他很不应该，但不懂得他为什么会那样。证之以“一·二八”当时的所见所闻，令我联想起张季直的文章，又不禁想起“马日事变”时，长沙绅士为着对付共产党请日本兵舰向城里开炮的事，这我才相信阶级意识超过民族意识的说法完全正确。我的十九景的活报剧“不要忘了”（写“一·二八”淞沪之战和李頓調查团）就是那个时期写的。我开始认识工人阶级的品质，我又读了些中国共产党发表的文件，我便肯定地说：“只有中国共产党能救中国。”但这并不等于说我完全了解中国共产党。

1932年初冬，我到了法国，参加过四、五次法国共产党所组织的工人晚会；1933年春到过英国；同年夏天至秋天到过苏联两次；同年冬回国参加了福建人民政府，失败后走日本。1934年秋回到上海从事电影编导。这一时期我明确地认识到

沒有中間道路可走。

中国进步的文艺工作者一般地都直接間接地受到党的領導和影响，我当然也不能例外。1934年我回到上海后，比較以前和党接近了一些，抗日战争爆发后便一步步地更加接近，一直和地下党员共同活动。我虽然知道些社会科学的名詞，并不曾好好学习过馬克思列宁主义（解放前学习当然有困难，自己也沒有下决心鑽研），不懂得党的政策，不具体明了新民主主义制度的优越性，不知道如何过渡到社会主义社会；就是自己的立場也不是站在工人阶级方面，以为小资产阶级知識分子同情无产阶级，只要能为革命事业尽其所能尽的一分力量也就行了。

从1949年春天到如今已經六年多。在这六年当中，我虽然学习得很不好，但我参加过許多重大的會議；并且在政府机关担任过一些工作；經過文艺整风、鎮压反革命、“三反”、“五反”以及反官僚主义等运动；还光荣地和党员同志一同学习过整党的文件。在許多同志帮助之下；尤其是直接在党的領導之下，我才真正有了些进步，我明白了首先必須站稳正确的立場，然后思想和行动才能完全一致，而立場和成份是可以改变的。我进一步懂得了些党的政策；我从多方面認識了共产党员的高貴品質，也看到了党对每一个党员和非党干部的教育培养和亲切的关怀。我看到了工人阶级的党怎样領導人民取得一系列伟大的胜利，把一个被强盗土匪弄得千疮百孔、支离破碎的国家改变成为强盛的国家。体会到党的伟大理想和达到这一伟大理想的途径和步骤，这才懂得了通过新民主

主义制度稳步走向社会主义社会的历史意义。几年来在工作当中，对统一战线道理和如何运用批评和自我批评有了一些体会；多多少少，克服了自由主义的缺点，决心要做一个忠于祖国和人民，为党的事业而奋斗的共产党员。

我前半生算是糊里糊涂过了，四十五岁以后多少有些进步。只有最近的六年才觉得活得真有意义，尽管我已经六十多岁，还患着难治的关节炎，我有信心愉快地活下去。我深深地感觉到中国共产党是最伟大、最光荣、最正确、最可爱的党。只有依靠党才有真正的生命，依靠党才能够对事业有信心，有勇气，有成就，对祖国有所贡献。从我四十余年的经验证明个人奋斗是有很大的局限的。参加党的组织便可使渺小之躯发挥无限的力量。

当我学习党员八个条件的时候，我曾经把我的一生从头想过一下，觉得我最大的毛病就是个人意识浓厚，斗争性不强，这几年虽然有进步，做一个党员也还是不完全够资格。尽管如此，还是有一个诚恳的愿望，希望党能给予更多的培养，使在组织生活中得到更多的鼓励和督促，好比一部旧机器在先进的工人运用之下可以多起些点滴的作用。古语说：“一息尚存，此志不容稍懈。”我自信也还有些勇气和不懈之志。现在我光荣地被批准入党，我一定要在同志们的帮助和督促之下，在党中央和毛泽东同志领导下努力学习马克思列宁主义，努力工作，全心全意为党的事业——实现伟大的共产主义理想——贡献一切，希望能起一个小螺丝钉的作用。

1955年12月

爭取艺术科学研究的大跃进

——在文化部召开的艺术科学研究座谈会上的报告

第一个五年计划开始，党提出制订十二年科学研究规划的要求，中国科学院召集各研究单位、各高等学校的负责同志以及各科学部门的专家共同讨论，在1956年制订了我国十二年科学技术发展远景规划，经过多次的讨论修改，并提交各省、市有关单位进行讨论通过。1957年10月我国派遣了访苏科学技术代表团，听取了苏联科学家和专家们对我国科学规划的意见，认为我们的规划，基本上适合于中国社会主义建设的需要，而且反映了世界科学发展的动向。1958年1月签订了中苏两国共同进行和苏联帮助中国进行重大科学技术研究的协定，两国科学院也签订了合作协议。

解放以来，我国的科学事业，在党的领导和深切关怀之下，迅速地向前发展，全国人民响应党向科学进军的号召，更使科学家们得到很大的鼓舞，在最近八、九年当中研究工作有很大的成绩。

现在仅就北京的某几个专业单位大致了解了一下（统计材料从略），音乐、美术、戏剧、舞蹈、电影、曲艺各部门的研究工作都做得不少，成绩显著。就研究工作的规模看都是解放

以前不可能想象到的，今天的成績远超过了过去很多。此外各省市各高等学校，以及全国各地的专业机构和个人研究工作的成果，因为联系不够，情报工作沒有做起来，一时尙无从統計。若把全国的賬算一算，数量的增长，質量的提高，必定会更使我們兴奋。

由于生产的大跃进，由于中苏科学合作的加强，我們的科学事业，将得到很大的跃进，要在十二年之內赶上世界先进水平。这正是我們奋斗的目标。

在总的规划当中，分自然科学和哲学社会科学两大項目。艺术科学是属于哲学社会科学范畴的，我們也已經有了一个规划，我們要促使这个规划如期或超额完成。

在我国的文学艺术界有很强大的一支創作队伍，可是艺术科学的理論队伍比較分散，也就显得比較薄弱。为着完成艺术科学研究的规划，繁荣我国的艺术事业，必須加强并扩大理論队伍的組織，使分散的力量集中起来；使潜在的力量充分发挥；使新生的力量迅速成长；使队伍中的每一个成員，都能做到又紅又专、全心全意为社会主义建設服务。

为开展艺术事业，理論研究工作是不能缺少的。我們要总结过去的經驗，也要随时总结当前实践的經驗。把实践中感性的东西加以概括，提高成为理論。理論要能結合实践起指导作用。为了正确地总结經驗，建立正确的理論，就必须对客观事物全面地深入地进行研究。

研究工作是要同批判相結合来进行的，为了闡明正确的先进的理論，就必须对錯誤的、歪曲的、落后的理論进行批判；

所以說研究工作应当有战斗性。

任何研究工作总是为现在，为将来，决不是为过去服务；为前进的事业，决不能停滯在原有的状态中；所以說研究工作应具备现实性。

新中国是社会主义国家，全国人民正在为着社会主义建設鼓足干劲發揮偉大的力量，我們的研究工作必須与当前的现实相配合。社会主义建設是以馬克思列宁主义为行动指針的，我們的研究工作，既是为社会主义服务，就只能以馬克思列宁主义为基础。艺术科学研究工作者，就必须建立无产阶级世界觀，用辯証唯物主义与历史唯物主义为武器，对资产阶级思想进行斗争。現在反右派斗争已經获得了全胜，可是在政治上思想上，两条道路的斗争还是相当尖銳的，知識分子的思想改造进展很快，达到了一个新的阶段，但也还要經過更多的努力。

反动派为着反党反社会主义，也有他們一套反动的理論，右派分子有右派分子的理論。胡风那套披着馬克思主义外衣的反动理論，也还很可能在暗中作怪，受他影响的，沾染着毒素，一时也难完全洗刷干淨。馮雪峰曾經是老黨員，一向被認為是馬克思主义文艺理論的权威，他的一套理論，影响的确不小，可以說比胡风的影响更大，实际上是販賣修正主义的私貨。我們必須堅決地給予彻底的批判。目前最严重的錯誤思想就是修正主义。我們要建設社会主义就必须拥护党的領導，可是修正主义者不要党的領導；我們的文艺工作，以毛主席 1942 年“在延安文艺座談會上的講話”为指針，可是修正主

义者說毛主席的講話已經过时。还有就是修正主义者認為社会主义现实主义是不現實的，他們強調所謂“真实性”，想把社会主义几个字取消，专談“现实主义”。还有，修正主义者不要政治挂帅，力图使文艺脱离革命的政治，认为艺术即政治，強調技术。我們并不反对技术，而且要提高技术水平，旧的落后的技术将为新的先进的技术所代替，但技术只是手段，它必須为目的服务——为无产阶级政治服务。必須肯定，政治是灵魂，政治是統帅。我們不作空头政治家，也决不作迷失方向的艺术家的。修正主义者經常淆乱是非，散布阴暗的毒素，制造种种謬論，很容易給对新社会認識不够的人以坏的影响，还很可能影响中間分子。如果受其影响，必定导致革命热情减退，斗志消沉，以至迷失方向，走入歧途。象这样的毒草应当連根鏟掉，对他們应經常提高警惕。思想的毒素就好比細菌一样，遇到杀菌药，一时潜伏起来，只要放松一步，又会发展，因此要用各种方法从每个方面——理論方面、創作方面、学术方面——深入地予以扫除。

其次，教条主义也是应当批判的。教条主义的坏处就是硬搬——脱离现实、脱离群众的硬搬教条——有的由于思想懶惰，缺乏創造性；有的由于对新事物沒有經驗，就把人家的經驗不加批判搬来应用。例如中央戏剧学院 1953 年成为正规的戏剧高等学校，因为沒有經驗就把苏联卢那卡爾斯基学院的一套教学计划照样搬了过来，当时的确从中学习了很多东西，但在实践当中感觉到老大哥的帽子尽管异常精美，可是不大合小兄弟的头。我們逐漸加以修改使它适合于我們的教學，得

到一个时期的平衡；但是現在为着勤儉办校，勤工儉学，勤儉生产，我們的教學計劃教學大綱就都要有所調整，又要从不平衡得到新的平衡。還有就是沒有學通、學好，機械地搬用，以致造成困難，例如斯坦尼斯拉夫斯基體系是必須學的，但如果只搬用它的一些條文、一些術語，那就沒有不碰釘子的（關於斯氏體系如何運用在中國的戲劇方面，應作為專題研究，這里不多說了）。

還有，在我們文藝界，在研究工作方面也還存在着過去遺留下來的不好的風氣，主要表現在個人主義和學院派的思想兩方面，例如強調個人興趣，關門提高，脫離實際，輕視運動之類，事實上這些都足以阻礙研究工作的進行和發展。

藝術事業是黨的革命事業的一部分，不管是創作、是學術研究，都必須服從社會主義建設的原則，結合現實，為人民的革命事業服務。這是必須堅持的原則。

在研究工作當中，個人的刻苦鑽研是必要的，可是研究的目的不是為個人立紀念碑，為的是對祖國、對人民有所貢獻。研究歷史為的是總結過去的經驗供現在參考，埋頭在故紙堆中悠然自得、脫離現實的搞法是沒有用處的，而且是有害的。研究戲劇史的人不懂得京戲，昆戲，不懂得地方戲，不研究當前在創作和演出方面的許多問題，那就把全部雜劇傳奇裝在肚子里也不起什麼作用。

個人的研究工作也不可能關起門來和別人毫不相干，孔子還以有朋自遠方來為樂，朋友之間互相切磋、互相啟發，自古以來就認為是必要的。現在條件更不同了，只要我們自己不

存着“千金珍敝帚”那样褊窄的心情，打开門来就能得到多方面的帮助。并不是說每个問題都必須要一天到晚开会，但是学术是属于人民的财富，个人的心得也应当及时公諸大众。經過集体討論只有好处，沒有坏处。要經過群众在实践当中的考驗，才能够証明我們研究所得的結論究竟是对还是不对。敞開門来研究总比关起門来研究好、自命清高、脱离实际的态度是行不通的。

这一次我們的研究规划，也包括着个人的研究計劃，我們应当把个人的計劃納入国家规划之中，按照当前人民的需要訂出項目，虽不說限期完成也总要大致訂出个完成的期限。当然學問是无止境的，研究工作一生也做不完，做到老，要学到老，絕不能一意求全求美，穷年累月鑽一个小問題，作藏之名山之計，而实无所成。

中国的艺术有优良而悠久的传统，有輝煌灿烂的成就，承繼这个传统，在傳統的基础上建立新的、現代的、社会主义的艺术，是十分必要的。但是传统有它精华的部分，也有糟粕的部分，必須取其精华去其糟粕，批判的接受传统。現代的艺术成就，必然超过古人，我們应当满怀信心对待新的事物，迎接新的文化高潮。厚古薄今跟今天的时代精神、跟社会主义建設的精神是不相容的。

中国的艺术有自己独特的創造，但是对世界各国各民族优秀的艺术文化，应当努力学习以供参考借鉴，吸收他們的精华，丰富自己。我們应当有精通外国文学艺术的专家，但是崇拜外国，輕視自己的民族传统是不对的，同时必須不断有我們

自己的新的創造。

在整風反右派的運動當中，右派分子的科学綱領已完全破產了，各研究机构對於一些歪風邪氣也都進行了批評與揭發，混濁的空氣已經基本澄清。我們的研究工作也就跨進了一個新的階段。現在我們有空前未有的好條件：黨對科學研究工作歷來是深切關懷的，現在領導更加强了。社會主義革命在政治戰綫、思想戰綫上取得了勝利。工農業生產大躍進，隨着經濟建設的高潮，促進了文化建設的高潮和科學技術革命的高潮，這就必然促使藝術科學研究工作不能不大踏步朝前邁進。正如毛主席所說的，當前勞動人民的生產熱情好比原子核被冲破了一樣。我們的研究工作是不是應該配合全國人民生產大躍進的高潮也來一個躍進呢？現在看了報上十七位自然科學家的倡議書，上海六十幾位教授的倡議書，戲劇、音樂、廣播、曲藝各部門演出和創作的競賽等等，証明知識分子的覺悟大大的提高，隨着工农群眾响亮地吹起了躍進的号角。藝術科學研究部門，當然也不能够袖手旁觀，要來一個躍進也是很自然的，又不容辭的。躍進的標準是什麼？就是要配合當前的需要，更好地為社會主義建設服務，每一個人都要下決心在一定的時期內做到真正的又紅又專，要堅定無產階級的立場，堅持無產階級的科學研究綱領，批判資產階級學者的謬論，建立共產主義的世界觀，在思想方面來一個躍進。我們還應當堅決執行“百花齊放、百家爭鳴”的方針，開展自由辯論，不斷闡明真理，繁榮藝術科學事業。現在我們要制訂出第二個五年計劃的藝術科學研究規劃，也就是說在最近的五

年当中，根据总的规划我們要确定做些什么事情。五年看三年，三年看头年，我們要訂出 1958 年的重要研究項目，每一个研究机构，要訂出切实可行的計劃，个人也应该根据总的规划訂出自己的計劃。任何計劃——不管是集体的还是个人的，必須預計完成的时日，和进行的步驟，要經過定期检查。比較大的或者比較复杂的項目，不妨根据需要分阶段进行研究。总而言之，研究工作应当脚踏实地、实事求是，也还要善于依靠群众，这才不会落空。研究规划是国家制訂的，每个人都应当承担义务，有尽全力促其完成的責任，这也就是爱国主义的表现。

在艺术科学方面，我国有很多的专家，有很大的潜在力量，我們必須广泛地动员起来，紧密地团结起来，发挥我們革命的战斗性。

我們要大力培养研究干部，高等学校以及各专业部門，要重視艺术科学研究工作，訂出培养研究干部的計劃，专家們也应该帶徒弟。用細胞分裂的方法，規定逐年或在若干年后，培养出新的研究干部。在这里我想談一談，帶徒弟是一个很好的方法，尊师爱徒是很必要的。徒弟必須尊敬师傅，全心全意向师傅学习；师傅应当爱护徒弟，把全部本事无保留地教給徒弟。每一个专家尽管有专长，不会是全知全能的。徒弟要尊敬师傅，要善于学习师傅的长处；有才能的徒弟，可能青出于蓝，当师傅的应当引为喜悅，这是师傅的光荣。大家都不是为自己，只是为了党的事业。科学研究工作需要长期的积累，我們应当尊重那怕是微小的成就。無論对老年人对青年人都应当这样，不要过于求全責备，要鼓励士气，力爭上游。

研究工作不能缺少資料，資料不是私人的財產，是國家的財產，是全民公有的財產，我們要加强資料工作，搜集、挖掘、整理、保管，是十分複雜而艱巨的工作，应当有專業人員來做。每一研究機構应当把資料工作作為重要的工作來處理。還要想出省錢、省事、簡單、便利的資料供應方法，以方便於研究者的應用。資料陳列室很有必要，應當作為重點建立起來。

做研究工作，不管是機構和個人，必須經常聯繫，互通聲氣。彼此漠不相關，老死不相往來，那是資產階級的自私自利的行為，要不就是本位主義的做法，千萬使不得。我們必須加強聯繫，還要建立科學情報網，要注意國內國外的文化交流。

根據勤儉建國的方針，也就應該勤儉辦科學事業，多、快、好、省在研究工作方面也應該爭取做到。反浪費厲行節約，並不是說應當用的錢也不用，而是不應當用的錢絕對不用，要用較少的錢辦較多的事。研究工作以質量為主，單純追求數量當然不對，但是也不能夠長年累月沒有收穫，聽其自然。研究必須按計劃進行，盡量節省時間，我們的古人就說要惜寸陰，惜寸陰便能在較短的時間內作較多的工作，這也就包含着多和快的因素。多，不是無原則追求數量，快，也不是要求研究家採取緊急措施草率了事。只要有目的、有計劃、有辦法、有步驟，那就多、快和好並不矛盾，只有多一點快一點才會更好一點。

作研究工作，專家們的個體勞動是應當尊重的，但決不能忽視集体的力量。任何一個專家，得到集体的幫助，他的成就只有更多更快更好。根據有幾個研究機關幾年來的經驗，為

着帮助专家研究某一个問題，就动员了一批青年人，从多方面搜集材料，加以整理，以供参考，专题研究完成以后，经过集体研究，使得更加完整，青年助手們也就迅速地得到了提高。而且，往往一个研究項目，要涉及到很多的专业部門，例如研究中国舞蹈史，除了本身的业务知識之外，必定涉及到历史学、考古学、民俗学、音乐史、美术史、戏剧史等各个方面。还得要研究本国各民族、民間的舞蹈，以及国外，主要是东方国家的舞蹈。这样一个艰巨的工作，是不是一个人关起門来埋下头去就行呢？事实上，必須充分发挥集体的力量，并多向各专业部門的专家們請教，老老实实做学生，才能够較快較好的完成研究項目。象中国舞蹈史这样的著作，以前是很难完成的，只有在今天，在党的领导下，才有种种优越的条件，有可能完成。不仅中国舞蹈史如此，其他的研究項目中，也是同样的情形。我們尊重专家，尊重老教授，正因为他們善于总结各方面的經驗，做出結論。任何的发明、发现，都是許多人許多年代劳力的积累，我們又有什么权力自高自大，輕視集体，脱离群众呢？研究工作，依靠党的領導，依靠群众的智慧，才能真正做好。

研究工作必須联系实际，要努力多讀書，也要充分利用活的資料。只說不練是不行的，只做不学也不行，一定要不断的做，不断的学，边做边学，边学边做，才不致于脱离实际。研究自然科学的，研究工农业經濟的，都要联系現場的工作。艺术科学，也不能脱离現場，这样才可以充实内容，提高質量。为着艺术科学研究来一个跃进，促使科学事业十二年远景规划如期和超額完成，以迎接文化高潮，提出以上一些意見，在这

个会上，希望对1958年各部门以及个人的研究工作的重大项目，确定下来，联系学校及各业务单位，以及个人，公私兼顾，采取措施，定期检查，促其如期完成。请大家研究，我们是不是提出一个倡议，明确目标，坚定执行无产阶级研究纲领，不折不扣，做到又红又专，比干劲，比质量，在较短的时间内，使艺术研究工作来一个大跃进。要使我们的艺术科学研究工作展开一个新面目，呈现一种新的气象。

现在我把初步拟定的1958年艺术科学重点研究计划草案提出供大家参考，这个草案没有经过酝酿，还不成熟，只可以说是草案的草案，不过有这样一个东西比没有似乎好一点，所以希望抛出一块砖引出很多的玉。不妥当的可以修改，不全面的可以补充。我的讲话有不对的地方请同志们批评指教。

一九五八年艺术学十四项研究重点规划

第一项 中国共产党的艺术政策（由艺术学规划领导小组负责组织，并出版论文集）。

第二项 批判在艺术领域理论方面的修正主义、教条主义（由戏剧、电影、音乐、美术、曲艺、舞蹈等各专业负责组织，并分别出版论文集）。

第三项 研究并总结延安文艺座谈会以来及建国以来艺术创作和艺术理论的实践经验（同上）。

第四项 几种主要专著的编写，例如：中国戏剧史；中国话剧运动史；中国电影艺术发展简史；中国近代音乐史纲；中国

曲艺概論；中国美术史（近代、現代）；中国戏曲概論；中国舞蹈史綱要；中国戏剧的表演艺术（由各专业机构专业学校負責組織編委会，吸收有关的专家参加，拟出編写計劃，分期完成）。

第五項 当前艺术学研究上的重要問題：

1. 中国現代艺术中社会主义现实主义发展的阶段；
2. 关于繼承并發揚民族艺术传统，研究中国艺术的規律性的問題；
3. 中国艺术的改革經驗；
4. 各兄弟民族的艺术研究；
5. 关于如何对待和吸收外国艺术的先进經驗的研究；
6. 当前艺术創作上的形式和风格的研究（由各专业組織負責，至少在今年內能出版包括上述范围的綜合性的論文集，能出专集更好）。

第六項 “五四”以来的各种新艺术运动的研究（由各专业部門組織力量写出若干論文）。

第七項 出版中国和外国的古典艺术学著作若干种（由各专业組織負責规划并与有关出版社协作）。

第八項 組織艺术評論（由各艺术刊物編輯部負責組織）。

第九項 在中央文化部艺术学领导小组办公室，設立艺术科学研究的情报机构，出版內部刊物，报导国内艺术研究上的重大事件（由艺术学规划领导小组負責）。

第十項 加强資料工作：

1. 各研究單位和各專業團體，建立系統的資料工作，收集和整理各藝術專業的研究資料；
2. 指定專人整理現在各單位積壓的資料（由各研究單位和專業團體負責，年內出資料集和工具書——包括目錄索引、年鑑、辭典等若干種）。

第十一項 組織關於藝術上山、下鄉、下廠、下礦的經驗的總結（由各藝術刊物編輯部負責）。

第十二項 結合地方，進行藝術普查（由各專業部門負責提出重點規劃，與中央文化部藝術局協作，於1958年內完成部分計劃）。

第十三項 總結我國辦藝術教育的先進經驗（由各藝術院校提出報告）。

第十四項 各藝術院校在現有基礎上籌辦專業的艺术科學教學單位（由各藝術院校負責規劃）。

1958年8月

今天的艺术科学研究工作

艺术科学研究工作的主要方面就是艺术理論批評工作。就是要以馬克思主义观点总结每个时代艺术发展的特点和艺术創作經驗，以指导艺术实践，使人民的艺术事业循着正确的道路蓬勃地向前发展，更好地为社会主义建設服务，为共产主义服务。

我們的研究工作不是学究式的啃書本，是要在思想战綫上高举紅旗，和资产阶级的艺术思想、资产阶级的治学方法作不調和的斗争。尤其对披着馬克思主义外衣贩卖资产阶级假藥的修正主义，必須給以彻底的批判。周揚同志說，“文艺理論批評是思想斗争最前綫的哨兵。”我們要以共产主义思想武装人民，教育人民，所以艺术理論研究工作应当具备坚强的战斗性。

中国的艺术有悠久的历史传统，有极为丰富的創作經驗，有独特的艺术风格，而且每个时代的艺术都有它显著的特点。我們的研究工作必須創造性地运用馬克思主义观点，与中国的艺术传统、創作实践密切相結合，絕不能把別人的經驗当作教条生搬硬套。馬克思主义精神本身就是創造性的。今天，中国人民在党的领导下，在生产方面、文化教育方面都創造了

許多的奇迹，我們的艺术研究工作如果不能跟当前的形势相配合，那就要落后于现实，不能起指导实践的作用。事实上粮食、經濟作物、鋼鐵都获得空前的丰收，不断地放出卫星；群众文艺創作也以嶄新的姿态，表现出共产主义茁壮的萌芽，迎东风而怒放；专业的艺术家們和群众相結合，新的作品不断源源地产生产生；整个艺术界丰收在望。在这里就显得理論研究工作是比較薄弱的一环，要迎头赶上去。还有就是过去不免受了种种教条——有洋教条，也有土教条——的限制，往往跳不出某些圈子，今天必須要打破那些圈子，充分發揮創造性，建立起“中国自己的馬克思主义的艺术理論和批評”。我們的研究工作也應該破除迷信，打破陈規，有敢想敢說敢做的共产主义风格。

艺术科学研究工作，不是学究式的关起門来做的，应当广泛联系群众，依靠群众来做。艺术理論并不是什么神秘的东西，自古以来留传最广最久的、优秀的艺术作品，都是經过了广大群众考驗、为大多数人爱讀爱看的；抱着个人偏見、专靠个人兴趣来做研究工作，必定沒有好的結果。当然在过去由于封建統治和反动政权的种种压迫，也由于学术为少数人所垄断，一般人很难获得研究資料，于是就造成一种风气，学者們都爱关起門来成一家言，做藏諸名山传諸其人之想。甚至有些人专门以此追求名利，那就更不足道。现在时代完全变了！现在是人民当家作主的时代，今天的学者应当以普通劳动者的身分深入群众，投身到火热的斗争中去，紧密联系社会主义革命和建設的实际进行研究工作。现在农民、工人不但是

創作正盛，而且还学习哲学。他們看了戏，讀了小說詩歌，听了音乐，都能提出精辟的見解。學生們批判了資產階級学术思想，并且在短期間写出了好几本关于中国文学史的書；工人們在写工厂史。如果我們的研究工作脫离了群众，就会被群众抛在后面。

艺术科学研究工作为的是要总结經驗，明辨是非，指导实践，启发将来。在今天來說，必須要以共产主义的远大眼光来考虑一切事物的发展，从工人階級的整个事业出发进行科学研究。艺术事业是党的事业的一部分，理論批評是艺术事业当中重要的一环，是属于上层建筑范畴的，必須充分发挥力量，发挥作用，为社会主义的經濟基础服务。艺术科学研究工作也就是思想工作，因此从事艺术科学研究，必須站稳工人階級立場，坚持党性，以高度的革命热情对待新的事物，为建立共产主义文化而努力奋斗。

目前有急于要做的一些事情，有的甚至于迫不及待：

（一）建国十年以来，我国的艺术运动有很大的成就，須要加以总结。从批判“武训传”，批判胡适、胡风到反右派期間批判丁玲、陈企霞、馮雪峰等，經過了一系列严重的思想战线上的斗争，取得了决定性的胜利；目前又在总路綫的光輝照耀之下，生产大跃进，文化技术革命达到高潮，人民的艺术事业展开了一个新的局面，形成了一个新的形势。伟大的十年，不平凡的十年，在艺术方面积累了許多宝贵的經驗，应当好好的加以总结，讓它对今天的艺术实践可以起很好的指导作用，也对将来有很大的启发，可以永远召示新生的一代。这可以写成

專門論著，也可以作為歷史加以評述。我想總結十年來的經驗，應當根據毛澤東同志在延安文藝座談會上的講話的精神，因為所有文藝方面的成就都是和毛澤東同志提出的方向方針分不開的。

在藝術各部門，無論是音樂、美術、戲劇、電影、舞蹈、曲藝、雜技等，十年以來由於黨的正確領導，都有很大的進步，呈現着新的面貌，也都和資產階級藝術思想作過嚴重的鬥爭，應當按照每個部門寫出總結。

（二）“五四”以來藝術運動的鬥爭經驗，應當給與正確的評述。五四運動給與新藝術的影響，在反帝反封建方面的功績是不可磨滅的。自從中國共產黨成立，中國的文學藝術就接受了黨的領導，在黨的領導之下發揮了很大的戰鬥作用。一個勝利接着一個勝利，國民黨反動派儘管想盡了許多方法，想要摧殘進步的文藝，想把領導權奪過去，結果非但沒有還手之力，連招架都招架不住。關於這方面儘管有過些記載，但很不夠，也應該分門別類地（包括作家作品）加以系統的評述。

（三）從古代到近百年來的各個藝術部門的專史也非常重要，我們到現在為止還有許多空白點；過去有一些，但寫得還不能合乎今天需要的標準。建國十年了，應當抓緊時間，想盡一切方法寫出合乎今天的標準的音樂史、美術史、戲劇史、電影史、舞蹈史、曲藝雜技史以及各種地方戲的簡史等。這些專史要求闡明我國各種藝術發展的規律和發展的形態，對各個歷史時期出色的作家、作品、藝人要作正確的估價，給與應有的地位，從而看出那個時代的精神、風尚和藝術風格。必要的

考証不可少，但不要繁瑣的考証。应当有丰富的資料，因為中國藝術分布的地域寬廣，歷史悠久，材料本來就多不勝計，寫史往往容易搞成資料的堆砌；因此對資料的選擇，辨明精粗真偽，扼要引用極為必要。首先要求寫出觀點正確、條理明晰、文字生動、明白易懂的各種藝術簡史以滿足今天廣大群眾的需要。工具書也應該加緊編一些出來，如音樂詞典、美術詞典、戲劇詞典都很需要。

（四）解放以來各種藝術深入工廠、農村、部隊，六億中國人民不僅有很多欣賞藝術的機會，而且在工廠、農村、部隊的勞動人民中間掀起了文藝創作高潮，形成了史無前例的盛況。據反映，他們很需要理論的幫助，他們要懂得藝術理論、創作方法，要了解中國的藝術傳統，用以提高他們的創作和文藝知識，因此他們需要簡明易懂的理論讀物，希望為他們寫出一些這樣的小冊子。同時希望根據馬克思主義美學觀點、毛澤東的文藝思想寫出各種藝術概論，如音樂概論、美術概論、戲劇概論等等，這也是不可少的著作。

（五）資料和通訊：要把研究工作做好，必須有充分的資料。資料的搜集、整理、保管和交流也就是科學研究工作重要的一環，應當特別加以重視，決不能輕視。要把資料工作做好並不簡單，要刻苦鑽研，也要發揮創造精神。以前總是專家們自己管資料，把資料當作私有財產，秘不示人（這有它的社會原因，並不是每個專家都強調私有觀念），資料員往往只任抄寫翻檢之勞，也就不為人所重視。有的單位甚至把些無法安插的人員放去當資料員，因此一些比較有抱負的青年一聽見

派充資料員就認為是打入閑曹，愁眉苦臉，感覺委曲。今後必須改變這種看法，能把科學研究的資料工作做好就是專家。

資料是國家的財產，應當有統一的辦法，由各地分別搜集、整理、保管，並適應彼此間的需要，相互交流。有的重要資料必須有復制品，以便保存原件而便於交換傳覽。我國藝術界，對資料工作還沒有給與應有的重視，並不是沒注意它的重要性，而是沒有採取適當的措施保證把這工作做好；還有就是多半由專業機構分別單獨進行，互助協作不夠，搜集、整理的工作還有待於大力進行。有些搜集來的資料，來不及整理，積壓起來，沒有很好的運用，使之發生應有的作用。這些情況希望有所改善。

以上所談的一些工作，是要各地區各個藝術工作單位大家協作進行的。有些已經由各有關單位列入年度計劃——如建國十年來各種藝術的成就和將來的展望；各種藝術專史也都是有了準備，有了底子的，一定可以如期樂觀厥成；資料和情報工作是長期的，更不能間斷。

現在我們的創作隊伍日趨壯大，理論隊伍似乎還沒有很好地組織起來，一般是多單干而少合作。希望各地各藝術單位經常聯系，交換意見，對重要問題廣泛展開辯論，貫徹百花齊放、百家爭鳴的方針，藝術理論隊伍一定會堅強壯大起來。這個隊伍是學術的隊伍，是思想教育工作的隊伍；思想應該是永遠走在前面的，讓我們高舉共產主義紅旗，前進，前進，再前進！

1958年11月

学习增加了我的勇气和信心

——在中央戏剧学院文艺整風学习大会上的报告

本院两年以来在工作中犯了很大而且很多的錯誤，不管是教学方面、創作和演出方面，都表现了脱离政治、脱离生活、脱离实际和自由主义、形式主义等严重的现象。为什么会犯这些錯誤？为什么这些錯誤会一个重复一个发展到今天这样的严重？我想就我所能体会到的，从我个人方面来检讨一下。这个检讨只是初步的。

先談教学方面：

我对教学方面，可以说是太不关心。本院开办之初，原議是以教学为主，当筹备时期，我主张办四年制的本科，后来一看主观力量不够应付，因此就主张稳扎稳打，先办一年制的普通科。同时打算努力准备半年，再办本科。另設一个研究班，調訓文工团、队干部。以后得文化部的指示，要調訓省級軍級的文工团、队干部，于是就办了現在这样两年制的本科。我经常所忧虑的就是教員与教材：过去专门干戏能够教戏的本来就少，教員方面是有困难的；其次是教材——过去的戏剧教材本来就少得可怜，有些翻譯的东西，并不能用，新的教材一时又产生不出，而且教員多半是抱着旧的一套，要新編一套

教材也需要相当的时间。这些事我的确是经常担着心。可是事情只摆在心里，没有摊出来和大家一同想法子，以求克服困难，更没有好好地听取群众的意见。虽然每次开学我总也各处奔走去聘请教员，嘴里也常说是要团结专家，但是一到开学之后就再不过问，既没有督促，也没有检查，只听说某几个教授颇受欢迎。同学对教学虽然也有意见，一般说还算满意；寒暑假回去回来也很能以所学的东西联系实际推广出去，得到下边的反应还算不坏。究竟同学满意的程度如何，还有什么意见，究竟如何联系了实际，得到了什么样的反应，我是一无所知。只听说教学方面总算上了轨道，我也就在本年作工作总结报告的时候说：“本院在教学方面总算是上了轨道”。同时还说：“只因把力量放在教学方面多一些，演出方面就多多少少受了影响”。这是真的吗？

事实上教学方面是有很多问题的：在主要的课程方面脱离了政治，脱离了实际。当本科开办之初，我有个错误的看法。我以为本科同学都是比较长期参加革命的干部，有丰富的战斗经验，政治水平比较高，所缺乏的主要是技术。又以为有些教员，政治水平低，不可能等待他们改造好了再来教学，因此我就说：教技术不必勉强联系政治，只要把马列主义的课教好，再设一门文艺思想讲座，政治的教学问题就可以解决了。这样把政治和业务对立着看，就没有把文艺思想贯彻在业务课程当中，同时严重地忽略了对教学干部的改造问题，也就脱离了政治。再就是脱离实际，例如我主张歌剧系的同学要学视唱和五线谱。我以为五线谱和视唱是必须掌握的武

器，希望同學們在兩年之內學會，就沒顧到同學們的業務水平和實際需要，以致浪費了時間；同學們所急切需要的是簡譜，我考慮課程的時候就沒把實際問題聯系業務。關於教學，同學們提出過很豐富、很深刻的許多問題和意見，可是沒有重視，竟放在一邊不理。對教員思想的改造和教學方法的改進，採取了放任的態度。尤其不能容忍的是對教學的內容毫無好好地加以檢查，甚至已經發見了個別有反動思想的教員對我們的革命幹部發表反動的言論，沒有及時作堅決的鬥爭。

在領導方面，究竟對教學要求什麼，究竟在兩年之中要給同學一些什麼東西，始終不明確，同時也就放棄了領導，以致造成了上下隔閡的現象。以前我不懂官僚主義是什麼樣的東西，想不到現在我亲身体會到了！

其次我想談一談關於創作和演出方面的問題：

中央戲劇學院開辦之初，我們對於三個演出團體的估計是這樣：我們以為歌劇團（原華太文工第一團）應當實行整訓，第一年不必演什麼大型的歌劇；話劇團（原華太文工第二團）比較容易辦，就規定話劇團以演出為主，要他們在一年內演出兩個多幕劇和幾個短劇；舞蹈團是個年青的組織，也還要從事整訓，只要求他們第一年能夠表演幾個小型的舞蹈，我們以為我們要用大力去幫助舞蹈團。同時決定由光未然同志去領導舞蹈團，曹禺同志領導話劇團，張庚同志領導歌劇團，作了這樣一個大體的分工。

根據以上的規定，我們希望創作室能夠在一年內寫出兩個話劇的多幕劇、一個大型歌劇和幾個中型歌劇、幾個小型歌

剧以及一个大型舞剧。当时以为颇有把握，但事实告诉我们，这些规定太不具体，而且不切合实际。那个时候，我对于那几个机构的内容及实质，都毫无调查研究，就以为那样的规定很好。第一年的计划落了空，在工作总结之后，对第二年的工作计划，仍然“依样画葫芦”，还是照第一年的老套，粗枝大叶地规定了一些数目字，布置下去，而各单位也就粗枝大叶地接受了任务；结果，除了一些临时的小型演出之外，并没有能够兑现。

舞蹈团在“建设祖国大秧歌”之后总算是演出了一个“和平鸽”。“和平鸽”是我写的，曾经得到光未然同志不少的帮助，经过好几次的修改。对于反对美帝国主义、保卫世界和平，作了概念的描写。本来象这样大的一个题材，没有具体的事实做根据，没有生活做基础，是不可能不流于概念的。当时我以为用舞剧来反映这样大的一个政治题材，只能是这样，希望通过舞蹈的形象，引起人们对帝国主义的憎恨与对和平的爱好。结果成了一种没有力量的幻想。这个剧表演的方法，也是从形式着想的。我想到和平鸽的形象，就联想到“天鹅湖”。我以为把“天鹅湖”中天鹅的装束加上鸽子头就行了。同时“天鹅湖”是芭蕾舞中一个很成功的作品，我又以为用芭蕾舞来表演鸽子是比较适当的。因此就联想到用加过一些工的所谓新兴舞和多少加过一些改变的芭蕾舞来表现群众，用秧歌舞来表现中国人，用美国式的交际舞来表现帝国主义，这样一凑，就大体可以过得去了。我并不满意于这种杂凑，但当时我以为，中国舞蹈艺术尚在幼年的时候，这也是一

种尝试。也可以說是在舞蹈运动进行中应有的过程，是一种不得已的现象。只要借此能够表达一个政治内容，也就行了。结果并不是那么回事。

这个舞剧曾經提交艺委会討論，大家的意見是不一致的，只說是試試看。及至提到舞蹈团，团里搞創作的同志多数不贊成（不贊成的理由我沒听說）。光未然同志为着支持我的政治热情和写作热情，为着支持一个新的尝试，曾經到舞蹈团作过动员报告，舞蹈团便接受了我的剧本，并保証演出。我也高兴，就动员了八个作曲的同志集体完成了这个剧的音乐，把这个舞剧在五十天以內排出，上演了。我們这样的做法是对呢不对呢？就当时我們号召作大胆的尝试这个原則看，似乎是对的，从整个的舞蹈运动看，这是失败的。这种从概念出发、从形式出发的創作方法，是要不得的。

有人說这个舞剧非但工农兵不懂，小资产阶级知識分子也不懂。在中南海演出的那晚，有个女同志看了說：“絲毫不感动人。”舞剧编排得不好，就会不容易懂，加之从概念、从形式出发，无怪其連小资产阶级知識分子也不懂，当然更难为群众所接受，也就談不上感动观众。这是个很好的教訓。

“和平鴿”的音乐是八个作曲家的集体創作。在我的經驗当中，按过去的經驗，音乐家从来很难合作。“和平鴿”的音乐居然以集体的作法，于短期間写成，我曾誉为“奇迹”。在开始創作的时候，张定和同志提出是不是可用中国民歌的問題，当时我以为这样一个作品，内容比較有国际性，就不用中国民歌，只有和平鴿飞到北京一場，必須用中国音乐。馬思聪先生

来听了音乐，他說是貝多芬加柴可夫斯基，这就是說音乐是从西洋古典作品搬运来的。

至于舞台設計，我当时主张用风格化的装置，我以为那样的舞剧用风格化的布景比較适合。风格化的布景，是不是能用，現在不談，只是戏的本身既从形式出发，則舞台設計也不可能不流于形式。

“和平鴿”給了我很好的教訓。在“和平鴿”之先我还碰过一次釘子，那就是改排“王大娘赶集”。我看了“王大娘赶集”，觉得演員在滿台飞跑，看着十分吃力，我就毛遂自荐，要拿来改排一下，結果把那个戏的力量削弱了。正因为它原来表現的是农民翻身后的喜悦和支援子弟兵的热情，而我的加工只是从形式出发，結果损伤了原来健康朴素的风格。

就我个人說，我并不贊成“艺术至上”。“艺术是武器”这样的话我也嚷嚷过十多二十年。我未尝不談思想內容，我也說要反对形式主义，却为什么我一来就从形式出发呢？我想这是有历史根源的。我演过文明新戏，演过京戏，当过相当长时间的职业演員，也受过观众的欢迎。但是当时我的那些观众是些什么人呢？其中有地主，有資產階級，有买办，而大多数是小資產階級和小市民。我所演的戏大部分可能有一定的教育意义，可决不是为工农兵，加之我经常受到反动統治者的威胁，便自然而然隱藏在技术的小圈子里，久而久之我便和技术分不开，而沾沾自喜于一技之长。我到过欧洲，也到过苏联，看过很多戏，吸取回来的也只是形式的部分。所以我当导演，也多半是在形式方面兜圈子。我常說內容决定形式，形式要

和內容一致，可是沒有用，一個戲到我手裡，我首先就會考慮形式。我去看戲，人家要我提意見，我首先看出的缺點必定在技術方面（現在稍為好了一些）。我常說我熟悉舞台，主要是在技術方面；我熟悉觀眾，只不過是小市民觀眾。我也有些自知之明，因此我初次看到“紅旗歌”，就肯定地对張駿祥同志說，那樣的劇本我完全不能導演。這一次歌劇團排“消滅侵略者”，我曾參加討論導演計劃，我感覺到這樣的舞台我完全不熟。因為對志願軍的生活實在不夠了解，儘管看記錄片，讀戰地通訊，連起碼的感性知識都沒有，便什麼也談不上。

有人說：“‘和平鴿’助長了形式主義，助長了盲目崇拜西洋，增加了舞蹈運動的混亂。”我的確沒有想到會這樣嚴重，值得我深深地反省。當時我看着許多老作家都頗矜持，我就說：“動比不動好，寫比不寫好。”但是，輕舉妄動，粗制濫造，是絕對要不得的。

現在我想還就我們學院裡的幾個作品談一談，更可以看出我在各方面所表現出來的弱點。

“開快車”的排演經過，我也想憑我的記憶提出來談一談。當“人民日報”發表了批評官僚主義、命令主義的文章的時候，有一天，光未然同志告訴我，創作室打算寫一個批評干部的三部曲：一、批評工廠干部；二、批評農村干部；三、批評機關干部。當時有某工廠一個同志送來一份他親身經歷的材料，據說那裏邊對他所在的那工廠的領導同志，作了很尖銳的批評，而那個材料是很生動的。據創作室的同志的意見，那個批評未免有偏激之處，必須修改才能應用。以後，執筆的同志和話

劇團負責同志曾經到天津某工廠去體驗過生活。那個工廠的領導同志覺得這個材料不全面，也就不真實。經過反復研討，最後確定了這個材料的真實性。我沒有參加討論，所以我也
不大清楚。又因為我毫無這類生活經驗，不能妄贊一辭。過了一些時候，劇本寫的差不多了，有同志告訴我，這個劇本可以超過“紅旗歌”。又過了一些時候，劇本總排的第一天，我去看了，以我的政治水平、生活水平都够不上提出批評；我不知道工廠黨員的情形，我也不知道工廠幹部是不是應當用那種方式對領導進行鬥爭。我只覺得“開快車”那樣一個戲沒什麼大不了的技术問題，不至於會鬧得那樣天翻地覆，因此我感覺那個戲，除批評了某些幹部的淺薄，它的戲劇性好像是人為的（我當時用的字眼是“定做的”），因此我感覺那個戲藝術性太不够。以後聽了周揚同志的話，才明白這個戲不僅是對幹部的批評不恰當，而且表現了無組織無紀律的歪曲形象。這是我在本院創作方面所上的第一課。

經過這一次的教訓，和另外一些學習（主要是閱讀，其次是聽報告和朋友談話），在“孟厂长”的初讀會上，我就很大膽地否定了這個劇本。及至淮河文工團帶來了幾個小戲，我一看也就指出了些缺點，我便感覺到我有些微的進步，也就糾正了對某些戲的看法。

當我知道創作室要寫三個批評幹部的戲，我提不出任何意見。我曾經那麼想：出好一個大題目，匆匆忙忙去搜集自己所不大熟悉的材料，是不是能寫出好的作品呢？是不是能夠提綱挈領掌握全面，創造出典型人物呢？看“開快車”和“孟廠

长”这两个戏，似乎是人物并没有活在作者的心里，却早已跑到台上去，因此形象就不可能真实，而故事的组成也很牵强。我们为了批评去找一个批评的对象或是典型，我想是容易失败的。接着就读了“从头学起”，这个戏，是不是为着要批评机关干部而写的，我不知道；可是也同样地失败了。因此，批评农村干部的戏也就无从着手了。

创作方面脱了节，话剧团没有戏演，就把“俄罗斯问题”搬上了台。这次的演出也只能算是失败。演得观众“抽签”（中途离场）、打瞌睡，这还能算成功吗？难道说西蒙诺夫的剧本写得不好？当然不是。可是这个剧本是他好几年以前写的，里头说明无论华尔街的资本家如何造谣，如何箝制舆论，但是有良心的美国人，还是要说真话，不愿意诬蔑苏联；可是说真话的人，就会被歧视、被剥夺生活的权利。中国人看够了奸淫虏掠杀人放火的美国人，而台上的美国人顶多不过是欺騙造谣，玩些威逼利诱的把戏；而那一群家伙的形象又是那么温文尔雅，好象很循规蹈矩似的。在抗美援朝已经开始的时候上演这个戏，而表演的线条又是那样纤细，人物的生活隔离我们那么远，想要群众不“抽签”、不打瞌睡就很困难了！

“俄罗斯问题”演出的教训，也还没有使我们明了脱离群众的严重性，“这就是美国的生活方式”又在进行排演。这个戏是洪深先生特为话剧团写的，暴露美国生活方式之不合理，应当有一定的教育意义。可是要变更美国人民的生活方式，必须攻破美国资本家的那个顽固堡垒。仅仅把希望寄托在几个进步分子的反抗，必然显得软弱无力。中国人民对美国帝

國主義者的凶狠殘暴、下流無耻，已經憤怒到了極點，如果有人想以紳士的態度苦口婆心向毒蛇厲鬼說法，那必然違反群眾的意志，因此這個戲就始終拿不出去。

這個戲在話劇團開排以後，我聽見光未然同志說看過劇本，他說，政治性還是相當強，但每一幕的人物和故事却毫無聯串，很難搞好，只希望洪深先生自己排，可以隨排隨改，可能有些補救。戲排了一半，據說話劇團把劇本送給了張庚同志和曹禺同志；張庚同志沒來得及看，曹禺同志看了，不甚滿意，可也沒說出所以然。總而言之，大家都沒有從政治方面着眼，也沒把這次的排演當一個嚴重問題處理。我始終沒有看過這個劇本，也沒有找來看，可是聽到有許多同志的反映，我就非常擔心——我現在回想，即使那個時候我看了劇本，也未必能夠馬上做出停排的決斷。因為我們只是為洪深先生忘我的工作熱情所感動，以為無論如何總可以把劇本改好。現在才知道，如果思想感情基本不對頭，就很難把劇本改好，及至我被邀看了初次的總排，使我的心情十分沉重，我和張庚同志商量，感覺到非常為難。我沒有能夠掌握無產階級思想的武器，對這個作品進行批判，只以小資產階級的溫情，想勉強照顧作者和演員們的情緒，以為不管幾天也好，演出一下，比較周到。這是錯誤的。及至最後，周揚同志看了排演，以為不妥，才決定停止演出。洪深先生經過考慮，也以停排為然。可見我們當時沒有切實和洪深先生徹底研究，更沒有把這個劇本提出來讓大家討論，以致犯了自由主義的錯誤。這種做法對作家也是不尊重的。

我听了“节正国”的初讀（1950年），我欣賞这个剧本。象节正国那样的一个“三国”、“水滸”式的人物，在战斗当中鍛炼成为一个共产党员、一个民族英雄，写得相当的有声有色。当时我觉得除了戏太长、場子太碎、全剧没有一个女角这几个缺点要加以修正外，剧本是可以肯定的，沒想到有些地方歪曲了工人形象，同时写党的領導不够明确，显不出領導的力量。今年夏天，我从苏联回来，看了一、二場的連排，我对導演的处理，舞台上的人物形象、音乐和新加的舞蹈部分，都不滿意。可是我認為骨干还是好的，可以改得好——老解放区的戏不是往往改十几次嗎？——当时我不同意停排。經過創作室的檢討，我才認為停排是对的。

我只就几个大的戏談一談，还有些短小的作品，不拟一一都談。总而言之，在艺术思想領導上，犯了严重的錯誤，是显然的。由于沒有把思想領導放在第一位，沒有对資產階級、小資產階級的文艺思想作坚决的斗争，以致脱离政治、脱离生活，走向形式主义。而最不能容恕的是一个錯誤跟着一个錯誤，沒有能够及时检查及时糾正，以致使資產階級小資產階級文艺思想占了优势。

还有就是領導只依靠个人，沒有通过組織，沒有依靠群众，就形成了互不关心的麻痺状态。例如“开快車”被否定以后，光未然同志到話劇团去作了自我檢討，可是沒有发动全院的同志彻底研究失敗的原因，就是其他的創作和演出，也从来没有好好地總結过；總結的时候，也多半是避重就輕，既不彻底，更不深入，这才使錯誤一再重复。

“开快车”失敗以後，我曾經對光未然同志提出放寬尺度的建議。我的意思是：題材多得很，何必要指定那些難啃的大題目呢？我曾經這樣想：寫戲必須估計觀眾能否接受，這似乎是对的。可是我跟着就想：大城市里小市民占很大的數目，是不是可以寫些教育小市民的戲呢？我問光未然同志，他說：必須通過寫工农兵的作品去教育小市民。張庚同志也是同樣的說法。光未然同志和張庚同志的話，証明了他們的原則性究竟很強，我的話表明了我的心靈深处未免還有個小資產階級的王國在發號施令。我雖然沒有用小資產階級的思想改造世界那樣的想法，但我既然提出如何教育小市民的問題，那我就想着如何為小資產階級。現在我知道只有用無產階級的思想教育小市民，才能使小市民得到改造，使他們的思想得到提高，他們的生活才能夠向前發展。小資產階級只有改造自己才是真正的出路，如果還想保持小資產階級的立場，那就非但是自甘落後，于自己不利，還可能流於反動，妨礙革命。所以文藝必須由無產階級領導。在文藝作品中必須清除小資產階級的思想成分。如若不然，文藝不成為淺薄無聊，必成為軟弱無力。只有無產階級能推動社會向前發展，能變革世界，使世界獲得和平幸福，使人類的的生活一天天趨於美好。文藝要負起先驅的責任。我們必須摧毀心靈深处那個小王國，越快越好。

我是個典型的小資產階級知識分子。儘管我也曾堅決地參加反帝反封建的鬥爭，一貫反日、反美、反蔣，但是我一向是站在小資產階級立場作鬥爭的。從1933年到現在，儘管

間接直接受着中国共产党的指示和领导，但是我的立場根本没有什么变动，以前我心安理得站在自己的階級立場上，最近三年来，才逐渐从思想上明确了立場是可以轉变的，也就逐渐在轉变。我对中国共产党，素来尊敬，許多年以前，我就肯定地說过：只有共产党能救中国。以前我以为共产党的优点只是組織性强，漸漸地知道紀律性也特別强。近年来我才慢慢地看出共产党员有一种崇高的品質，那就是：接受任务不講价錢，不向困难低头，能够經常以批評与自我批評进行自我改造，也改造客觀世界。这样的品質是由于长期的鍛炼来的。因为学习馬列主义，相信真理，在真理面前能消除私欲甚至于牺牲性命，所以就能遇事起带头作用，工作比人家作得多，作得要比人家好，而待遇只和平常人一样，甚至于比平常人低，也毫不在乎。为了共产主义这个崇高目的，无论遭遇什么严重的困难始終是那么坚定、那么乐观，这就是胜利的基础，也就是中国共产党所以伟大的地方。这是我一年来的心得。我以为只要誠心誠意接受中国共产党的领导，就要学习这些，虽然学不到也要相差不多。我虽然是这样鼓励自己，可是我的小資产階級意識还是不知不觉会跑了出来。两年以来虽然得到光未然同志、张庚同志和朋友們的帮助，多少有进步，但进步是奇慢、奇少，而軟弱一方面便暴露无遺。心情是沉重的。以我这样小資产階級知識分子来领导无产階級的艺术运动，自己感到頗不相称。毛主席說：“我們熟习的东西有些快要閑起来了，我們不熟习的东西正在强迫我們去做。”我想，如果某一个崗位，在某一个阶段需要我，只有服从分配，不会的，不懂

的，学；有錯誤就改；全心全力为工作；此外我也說不出更多的道理。我希望能够得到改造，希望同志們給我严格的督促。

还有最重要的一点，就是我觉得这一次的整风学习实在太好了！非但是每个同志的思想可以得到澄清、可以向前推进一步，而且使得平日离开群众的同志接近了群众，和群众見了面——我就是其中的一个——这是再好沒有的。我們关心群众，群众也就关心我們，不要以为群众对你算这篇賬那篇賬，就觉得麻煩；如果不願糊塗一輩子，那就最好把賬算得清清楚楚，所謂“无債一身輕”，放下包袱是最快乐的。譬如我們学院里，創作方面、演出方面发生了許多問題，这就是我們的包袱，外面都知道我們有一个錯誤的包袱背在身上，而我們怎么能还在遮遮掩掩，不赶快放下！整风学习一开始，群众发动了，一切都揭露出来。教学方面我們以为沒有什么问题，現在才知道有一大堆問題，而且有些問題还相当严重。可見这次的整风学习給了我們一种新的力量，有一股青春之气从我們的細胞当中发揚出来。我也觉得年青了一些。整风的目的是澄清思想、改进工作，思想澄清了，工作必然能够改进。在整风学习沒有开始以前，有些同志在情緒上感到压抑，觉得有問題不知道如何解决，整风学习开始以后，眼前一亮，就觉得有办法了。为什么？因为我們从被資產階級、小資產階級思想侵襲的情況之下回复到无产階級思想的正确方向，我們便有信心能克服困难。如果沒有这样的信心，就会失掉整风学习的积极意义。現在我們正在进行演出方面的机构調整和人事調整，也在研究改进教学工作的具体方案——当然这些方案还要請大

家、請老師們同學們一同來討論的，這是這次整風學習當中的重點工作，希望同志們開動思想的機器，好好地想一想，我願意跟你們一同作深入一步的學習。

1951年11月。

太阳光里百花开

——为庆祝第一届全国戏曲观摩演出大会开幕而作

毛主席指示戏曲改革的方针，给我们写了两句话，一句是“百花齐放”，一句是“推陈出新”。我想这两句话的意思是这样：发展各种戏曲艺术，使各种艺术花朵一齐开放出来，使它们在互相交流，互相竞赛当中力求改革，力求进步，使戏曲的花朵开放得更加新鲜美丽。每一个剧种都有它的特性，就和每一种花有它的特性一样，应当充分发挥它的特性；同时也和花木可以移接一样，一个剧种也可以吸收其他剧种的优点而有新的发展。花要种得好，应当有一系列的工作，例如：品种的选择和改良；肥料、土壤、温度、病虫害等等的研究。要发展一种戏曲，肯定它的演出效果，使它成为人民所需要、所欢迎的艺术，那就有比种花更多的问题要解决。

中国是个花多的国家，也是一个剧种最多的国家。的确，我每听到一种地方的歌曲，我就会想到那个地方的一些花树。听京戏就想到丁香、杏花和芍药。听湘戏、桂戏就好像闻到橘柚的香味，看见各种颜色的山茶。还有，在湖南的乡下，山里头有一种草兰，是一种香得特别好的野生兰花；差不多跟草兰同时开的还有一种花叫映山红（野杜鹃），开的时候

遍山通紅，顏色非常鮮艷；這兩種花跟我們鄉下的花鼓戲一樣的可愛，也和花鼓戲一樣為舊社會的老爺們所賤視。我要是聽人唱廣東調，就會想起玉蘭和珠蘭的暖香；還有那高聳雲霄的木棉，從濃綠的樹叢里，昂起頭來開出大朵深紅的花。聽山東調忘不了曹州的牡丹。聽鄆鄆、信天游，不會忘記山丹丹鮮艷的顏色。我們有各種不同的桃花、梅花，我們有千兒百種不同顏色不同形象的菊花，我們還有在別的国家所少有的蓮花、桂花、桐子花。總而言之，寒帶、溫帶、熱帶各種的花朵，我們無所不有，真是一口氣說不完，隨便一提，就覺得五彩繽紛，芬芳四溢。只提花一樣，就顯示着在我們国家里無限豐富，果實的甜美那就更不用說。

花兒要培養，尤其要陽光。戲劇要求發展，就一定要從群眾中吸取養料。在反動統治時期，花在闊人的廳堂上、院子裡、溫室裡，要不就在大街上玻璃櫃窗裡。廣大的勞動人民，沒有余裕欣賞花的美麗，花也就只成為少數有錢人的消遣品，要不就是跟着闊人的嗜好為轉移的商品。至於戲劇，有的受到宮庭的培養，成為溫室的花朵；有的野生藝術，被卑視賤視而抬不起頭來。整個的說，演戲是賤業，戲子是賤人，自古以來沒有得到過充分的養料，沒有得到過足夠的陽光。就是最發達的劇種；也被歪曲了，往往離開了它正當發展的路線而變成軟弱無力。到了今天，從溫室裡捧向太陽光里，一方面是喜悅，一方面似乎有些經不起熱力，經不起雨打風吹。但是那些野生藝術，野氣未除，它們從種種壓迫之下得到解放，倒有些蓬勃之氣。現在不管那一個劇種，都是新生命的開始，把貴

族、官僚、豪紳、买办的影响一脚踢开，要在广大的人民群众当中，建立起新的艺术基础。如今是毛澤东的时代，我們赶走了阴暗，生长在太阳光下，我們不再是枝条弯曲的盆栽，不久要成为干兒壯、花兒多、果兒又好的优良品种。这一次的观摩会演，将为百花齐放創造很多很好的条件。

無論那一个剧种，都有些很好的东西——無論在內容方面、表演方面、音乐方面、人物刻划方面、故事安排方面，即使不是全面的，至少必有片段的优越之点，这些好东西，都是我們的艺人在艰难困苦之中一点一滴积累起来的宝贵經驗，我們要細心研究，誠誠懇懇向他們学习，完完全全把这份产业承繼下来。这些好东西都是从群众中吸取养料培养出来的，也就是为群众服务的好資料。这次会演可以各显所长，也就可以互相观摩学习。在观摩学习当中可以展开批評与自我批評，把中国的戏剧艺术做一度新的、正确的估价。我們的民間艺术，有許多好东西是被埋沒了的。从今天起要把它拾起来，还給它应有的地位；有的是被歪曲、被污損了的，从今天起要加以刷洗，还給它原有的光彩；有的日趋于消沉，或者是再不挽救就会趋于沒落的，从今天起要把它扶持起来，恢复它原有的力量，再发展它。如今毛主席給了我們光和热，人民群众給了我們养料，以上的問題都不难于解决。可是我們决不能满足于承受遺產，恢复旧观。必須有新的創造。群众所喜聞乐見的东西，决不是一成不变的。人民得到解放，思想感情变了，文盲被扫除，群众的文化程度就提高了，他們要求和他們的精神、理想相称的东西。跟得上群众的要求，就会开出健康美丽

的花朵；跟不上群众的要求，就会落在后面，成为残花败叶。我們如果不努力改造自己，使我們的艺术和群众脉絡相通，那就很难达到毛主席所期望我們的“百花齐放”。

戏曲改进运动和培养花樹一样，是細致的，要有很大的耐心去进行的工作。拔苗助长当然不行，就是施肥浇水的份量不适当，或者剪枝疏果的方法差一些，都会要出毛病。尤其是医治病虫害，不能为着杀虫而伤害树的本身。魯莽粗暴的改革，效果是絕不会好的。园丁們不一定都能够精通米丘林的学說，如果他毕生从事于园艺，必然有他們宝贵的經驗和熟練的技术。他們熟悉中国的土壤和气候，比較能掌握寒暖燥湿之平。我們用科学的方法教育，领导他們来改良品种，使花樹长得更活泼、美丽、新鮮、壮大，是很有必要的，但必須先向他們学习，通过他們来进行工作。最怕的是拿一套教条，使他們迷惘不知所向，或者单拿一紙命令，使他們左右无所适从，那就会弄得花木凋败，庭园冷落。

这次会演是空前的盛举，是全国性的人民文化教育事业的重大措施之一。这样的事，只有人民当家的今天才会有，只有在中国共产党领导之下才可能。这次会演無論对戏曲改革或者对新歌剧的創造，都有重大的实际意义。我們可以通过这次会演，看出伟大的中国人民艺术是多么丰富，人民对艺术的創造力是多么强。我們可以打破地域的界限，扩大視听和要好的范围。我們可以在一个比較短的时期里头，集中的获得一些关于中国各剧种的知識。我們处在一个开創的时代，必然有一个集大成的高潮，这次会演就是集大成的第一步。我

們希望在这次会演里头，得到充分的觀摩和学习。一次的会演，究竟時間比較短，要把关于戏曲改革以及新歌劇創作的問題，在一次的会演里头全部解决，那是不可能的，但是这一次的会演，必然能够更加証明中央人民政府政务院“关于戏曲改革的指示”的正确性。这一次的会演，它所发生的影响，虽然不是馬上就会充分感到，但影响之大和深远，不是用数目字所能估計的。因为我們一方面可以充分发掘潜在的力量，同时又增加新的力量。一步一步跟着时代的发展而发展，到一定的时期就必然有輝煌的新作品来迎接文化的高潮，那也就是百花盛开的时候。我們热烈地預祝这一次会演的成就，也深切的感到每一个戏剧工作者有一付相当重的担子，要努力挑起来。

1952年10月

在傳統的基础上創造最新 最美的戲劇藝術

中國戲劇的優良傳統，是一個富于戰鬥性的傳統——對野蠻的統治，對不合理的制度，對封建壓迫、吃人的禮教等等，進行揭露和反抗，而它的創作和表現方法是浪漫主義和現實主義相結合的。象“竇娥冤”、“救風塵”、“梁山伯與祝英台”、“宇宙鋒”，還有象“楊家將”、“花木蘭”等戲，都是鮮明的例子。“宇宙鋒”里的趙艷容居然能反抗父親，反抗皇帝，裝着瘋癲到金殿上去大罵，在當時事實上是不可可能的，可是寫一個被壓迫的女性的反抗情緒，却是真實的、有力的。藝術的美也就表現在這裡。穆桂英，一個年青女子占一個山寨，真是天不怕地不怕。她不管封建婚姻制度，自找配偶。誰要敢于欺負她，她就把誰打得落花流水，連她的公公有名的楊六郎也被她打下馬來。為着保衛國家多年作戰，全家都受到很大的犧牲；她退休之後，經過二十年，為着番邦犯境，她勇敢地再担起戰鬥的任務。這樣的一個人物，在封建社會里是極少見的，可以說完全出于虛構。可是看上去形象是那么完整，不由得你不認為真實可信。請看“穆柯寨”、“穆桂英挂帥”這些戲，的確是健康美麗，生動活潑。不僅是由于內容，也由于表現的形

式和方法，这些戏能把观众引到一个艺术的美的境界中去。例子很多，单就上面所提的，也就可以说明中国的戏剧传统是战斗的、现实主义与浪漫主义相结合的优良传统。剧作者通过人物的形象，表现了人民的愿望，表现了当时的进步思想，许多好的戏都是带有革命性的（当然，封建时代的戏不可能没有糟粕，要吸取精华去其糟粕）。

我們一方面繼承传统，一方面在传统的基础上还应当有新的发展。毛主席提出了革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合这个口号，在文学艺术方面开辟了新天地。有人說現在提出革命的浪漫主义与革命的现实主义相结合非常好，既适用于过去，也适用于現在和将来。我認为过去好的戏剧虽有人民性，有革命性，但与今天所提出的革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的創作方法，性質有所不同。革命的现实主义反映的是革命的现实；革命的浪漫主义反映的是革命的理想；两者的結合就是现实与理想的結合。革命的理想是远大的，革命的现实是跟随着每一历史阶段而有所不同的。不断的革命，把现实社会一步一步不断地推着向前，它的进度越来越快，范围越来越大，視野越来越寬广，目标越来越远大，从新民主主义到社会主义到共产主义，我們的理想是要創造全人类最大的幸福，解放全人类，解放宇宙。革命的浪漫主义与革命的现实主义相结合的創作方法，跟随着革命的进展，不断地有新的內容，也就不断地会有新的形式，以适应新的內容。所以革命的浪漫主义与革命的现实主义相结合的基础是革命的实践。它的目的是要以共产主义的世界观，共产主义的精

神，共产主义的道德品质教育人民。

革命的现实主义必须写客观社会的真实，这是不容怀疑的，但如果自然主义地反映现实，必然会歪曲现实。例如我们热爱和平，反对战争，但是决不怕战争。如果帝国主义侵略者敢欺负我们，要把战争强加在我们头上，那我们就毫不犹豫，坚决地给予毁灭性的回击。因此和平不是无代价的，对侵略者妥协绝对不能取得和平，反而会助长侵略，这是真实。我们的愿望和理想是世界的持久和平。但为着达到我们的愿望，必须经过一系列的严重的斗争，这也就是革命的现实。所以写现实也离不开理想。

革命的浪漫主义所表达的应当是更大的真实，我们的理想不是空想，是有现实根据的。我们正在高速度地进行社会主义建设，将来还要从社会主义过渡到共产主义。中国人民在中国共产党领导之下的每一个行动，都显示着一个伟大的理想。我们提出苦战若干时候解决某一个問題，苦战两个字可以启发我们的深思，因此这两个字的提出，意味着我们很快就要克服种种困难，脱离一穷二白的生活状况，建立起更美好的生活。革命的浪漫主义将指导我们永远向前看，大踏步走向光辉灿烂的明天。

革命的浪漫主义是不是专写明天呢？我以为主要还是写今天。不彻底理解今天，就无法理解明天。理想的根据是今天的现实。从农业合作化、生产大跃进、人民公社等等就看出共产主义的萌芽。空洞的人云亦云的歌功颂德，不足取；幻想未来随便开张清单也不是办法。革命的浪漫主义同革命的现

实主义是不可分割的。

要达到我們的理想世界，不可避免地要經過不断的严重斗争。現在在我們面前存在着人民内部的矛盾，也存在着严重的敌我矛盾；同时我們还要征服自然，因此更感觉到苦战两个字對我們有深刻的意义。矛盾的性質尽管不同，但是矛盾将永远存在，矛盾停止，生活也就停止。我們的作品必須写矛盾，写斗争。如果不这样，作品也就沒有生命。革命的浪漫主义与革命的现实主义相結合的作品，必然是充滿着斗争性的、极为生动活泼的。这种作品必然是敢于树立对立面的。但是写对立面也必須是真实的，不然就沒有說服力。

为着表現新的内容，选择一个适当的形式，或者創造一个新的形式，是十分必要的。为着内容选择形式或創造形式并不等于形式主义。沒有优美的形式就不能够表达优美的内容。我們一方面繼承传统，但是也不能否認，过去甚至于今天我們所用的某些艺术形式，已經不够适应目前万馬奔騰的生产大跃进的新形势。民歌和农民的画正以新的形式表現劳动人民豪迈的气概。我們的戏剧应当怎么样？我想也是要根据百花齐放、推陈出新的方針，运用多色多样的形式来表达和传播共产主义思想。有些人反映說，我們的話剧多半显得有些“温”，“温”也就是說有些不冷不热，看起来有些沉闷，这个批評值得我們注意。我想这不是话剧不好，是我們干话剧的在剧本和表演、导演方面的艺术創作方法可能存在着問題。曹禺同志曾經對我說他有同样的感觉，他提出要进行一些改革，我想我們的话剧应当在中国戏剧艺术的傳統基础上創造出更新

的表現形式，幷提高表演藝術。我們要向前跨一大步，用革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合的創作方法，使話劇藝術呈現出更新的面貌。

1958年10月

中国戏曲研究资料初輯序言

1952年第一届全国戏曲观摩演出大会設有剧目、音乐、表演和調查研究等四个組。其中音乐、剧目、表演三个組的工作随着大会閉幕就結束了。只有調查研究組拖了一年多还在繼續着，在中国文学艺术工作者第二次代表大会后改組为戏曲艺术研究組，由中国戏剧家协会領導。調查研究組最初邀集了一些对戏曲史有研究的同志，原来只想就会演的机会分头向各剧种的艺人作些訪問，簡單介紹一下各剧种的源流，想不到这样一来，发现一連串的問題，在短时期内无法弄清，这就只好慢慢兒来，轉眼就过了一年多。

以前研究戏曲史的几乎都只注重文字資料，很少注意演出，所以就不够全面。他們多半是关起門来翻書本，很少联系着各剧种的表演和音乐来进行研究，尤其难于結合演出，結合观众，获得比較准确的結論。以前我們只能就自己所熟悉的剧种来摸索，不可能同时看到許多不同的剧种拿来互相比較；以前研究戏曲史都是由于个人兴趣单独进行，很少机会和朋友討論，于是各是其是，各非其非，从来就不可能大家聚处一堂展开討論，也很少能虛心向艺人們請教。由于以上的原因，中国戏曲史的研究就停滯在撫摸古玩的阶段不能前进，浩瀚

无涯的材料没有得到很好的、比较科学的整理。

经过第一届全国戏曲观摩演出大会的会演，我們同时看到了二十几个剧种的演出，尽管有些剧种只演了两三出戏，并未能得窥全貌，但是这已經就使我們打开了眼界。我們分別和各处来的艺人們談話，提出了些問題向他們請教。我們全組的同志也开过好几次討論会，大家都覺得有新的发现。对于过去的研究工作，認為有必要趁此机会更加深入、更全面地展开，更多的互相交換意見，把从来還沒大弄清楚的一些問題进一步加以探討。这样一来，想用几篇简短的介紹文字来提早結束这个組的工作便成为不可能了。我們不得不适当地扩大研究的范围，放宽文字的篇幅，延长一些时间。

大家都很忙，在一年半当中利用业余时间，写成了关于各剧种研究的文字，共計七篇，正在写作不久就可以脫稿的还有五、六篇，現在把京戏、汉戏、湘戏、粤剧、楚剧、閩剧、滇剧七篇，作为中国戏曲艺术研究資料初輯。把各剧种的源流、变迁、现状和将来的展望，作概略的介紹，为从事戏曲工作的同志們提供一点研究資料，作为进一步研究的参考。

这里所发表的文章，我們都彼此传觀过，并互相提过意見，其中有些还送給有关剧种的艺人和領導同志，請他們給予指正，但是这并不等于說我們已經能作出正确的結論，或是說我們的見解是完全一致的——我們所发表的文章，体例并不求其相同，見解也不强求一致。在尊重遗产和探討真理的共同基础上，保証学术研究的充分自由，有不同的意見不妨展开辯論，以期逐步接近真理。

中国戏曲是一批很大的遗产，它的历史相当长，散布的区域很广，种类甚多，要把它集中整理，颇不容易。首先必须要占有充分的资料——过去的，可以根据各种文字的记载（剧本、乐谱、笔记、诗歌、小说以及史乘和官书等），还有就是传说和老艺人的口述；目前的，各剧种的演出形式，包括唱工、做工、说白、武工以及表演的风格 and 特点；此外还要就个别的戏和个别的演员加以研究，因为一个优秀的演员在创作上的成就，是推动戏剧向前发展的重要动力之一。

有了资料就必须做一番去粗存精、去伪存真的鉴别和整理的工作。根据各剧种发展的路线、相互的关系，每一剧种的内容和形式，以及它对社会的影响，给予正确的评价，以供戏曲工作者的参考。这是应当达到的目的，也是我们努力的目标。但象我们现在这样一本书，的确离这个目标还远得很，这不过是一个开始，但不能否认是一个好的有价值的开始。将来关于每一个剧种都要分别加以详细评介，著为专著，这就要有相当的人力和时间，深入各地区进行广泛的、精密的调查，研究，搜集和整理。我们要设法把这个研究工作继续向前推进。

中国的戏曲是在歌舞发展到相当高度的基础上形成的。宋朝的杂剧和南戏已经具有一定的规模，到金元杂剧形式便更完备了。由宋到明南戏和北杂剧互为消长。明朝的传奇是从南戏发展的，但它也不能不受北杂剧的影响。昆腔戏集南北曲之大成，无论在剧本的编写、歌唱和表演方法比较以前都有进步；尤其在曲调方面比以前丰富得多。

如果追溯中国戏曲的原始形式，我们不能不想到“路搖

娘”。它是用一种简单的腔调表现一个简单的故事。从这样的原始形式发展到元杂剧那样完整的形式不是一直线的，其中是经过很长一个时期错综复杂的变化了的。及至有了元杂剧那样完整的戏曲形式作为基础，新剧种的形成（如弋腔戏、昆腔戏）便较为容易，所费的时间也就短得多。

此外有些民间的野生戏曲，最初也只有一种或两种曲调表演简单的生活片段，逐渐发展成为大型戏曲。但是中国戏曲从宋、元以来有一贯的传统，无论那一个地方剧种都脱离不了这个传统。

各剧种的形成和它的源流、变迁，这是一个很复杂的问题，但是也有它们共同的发展的规律。几乎每个剧种都是这样：先有一种曲调，然后又接受了另外一种或一种以上的曲调，这些曲调互相影响，就发生变化，又因各方言的影响，使同样的曲调形成不同的风格和韵味，无论那一种地方戏最初都只是表演简单的故事，和片断的生活，然后逐渐发达，便扩大了表演的范围，并增加了艺术的深度；后起的剧种便在传统的基础上发展、形成。每一个剧种都是由简单到复杂，由不完整到完整；发展到了一定的时期便可在原有的基础上产生新的东西。后者必胜过前者，新的必胜过旧的。

民间小戏的发展是不平衡的，有的慢，有的快，有的成了大型的戏，有的就一直停留在原始形式的阶段上。这当然由于经济、政治和社会的原因，但它们发展的规律却是相同的。

元杂剧包含着各种不同的曲调成分，例如大曲、诸宫调等，它的表演形式尚存有唐、宋乐舞的遗制；在叙述故事的方

法方面还受了說唱文学——說書、彈詞的影响。明朝的传奇基本是南曲，后来逐渐滲进了北曲。象昆曲綜合了南曲、北曲和弋阳諸腔，它的形式和結構較之元杂剧有很大的发展。即以京戏而論，包括有各种不同的腔調。就是它的主要腔調二黃和西皮，也不是在一个地方产生的——这两种腔調的凑合，是經過相当長時間的。还有就是一切腔調的变迁都是經過長時間逐漸演变的；有的是在演唱中不知不觉相互影响自然变化；有的便是由于艺人們有意識的創造。这些，既无比較詳細的記載，就是根据傳說去追寻也有一定的限度，而且有些記載和傳說并不一定可靠。即如曲調的名称，有些就很难捉摸，尤其是音乐方面，单憑記載頗难窺見真相，我們只能就現存的各种曲調，互相比較着看，来和过去的許多記載相印証，而得出比較可靠的論証。

研究各剧种的源流与变迁，有必要研究其所上演的主要剧目。这是很繁重的工作。現存的元杂剧、明清传奇和弋腔的剧本絕大多数知道作者姓名，乱弹的剧本便很少知道作者的姓名。中国戏曲有許多杰出的剧本創作，所塑造的人物典型形象真实生动，可与世界著名剧作媲美，可是我們并还没有一一充分发掘出来，从作品的人民性，从艺术价值、演出效果、社会影响各方面給以公平的評價。各剧种所演的戏，有許多剧本完全相同，有的同样的剧本經過长期上演便有所改动——有的改动得少，有的改动得多；有的只是詞句有所增刪，有的連故事以及人物处理都有更变，而各地方剧种也各有其独自創作的剧目。各剧种所上演的戏当然各有特点，互見

短长。我們也曾經注意到各剧种的剧目問題，很想有重点地作些研究。但是稍一接触便感觉涉及的方面很多，必須分別作专题研究。这样一来所費的时间必定更多，所占的篇幅必定更大。因此在初輯中无法进行，只好另作計劃。但这是整理遗产最重要的工作之一，决不能讓那样极其丰富多彩的宝藏自然散乱。

中国各地方戏曲的区别，主要是在声腔方面，至于演出的形式并没有什么根本不同之点。就大型戏曲的声腔而言，弋阳腔、昆山腔、梆子腔和皮黄可以称为有代表性的四大声腔。它們都曾在戏曲艺术上起过很大的作用，奠定了中国戏曲的基础。当然，这并不是說这四种声腔之外沒有别的声腔；不是說除了属于这四大声腔的剧种之外，沒有其他种类的戏曲；也不是說一个剧种除它的主要声腔外，沒有附屬的声腔。事实上从明朝中叶一直到抗日战争結束以前，中国大型戏曲的主要声腔出不了这四种声腔的范围。就是新兴的剧种也不可避免地或多或少受着属于四大声腔的大型剧种的影响。抗战胜利以后越剧很快地壮大起来；沪剧也一步步成长。解放以后，越剧、沪剧都飞速发展到更为完整。楚剧、評剧、淮揚戏都成了大型戏曲。曲艺剧也逐渐形成了——这个孩子虽誕生未久却已显出将有远大的前程。还有各种民間小戏也都从被輕視的地位得到解放，站了起来，以它們朴素的民間形式为人民服务。此外还有新歌剧的兴起，反映着新时代新的英雄人物、新的生活：这是伟大的毛澤东时代。我們將承先启后，在原有的基础上进行新的創造。为着便于理出头緒，先就四个声腔系統

来概略談一談，或者不为无益。

一、弋阳腔

弋阳腔源出江西，它传布的地域很广，所有的大型戏曲（对民间小戏而言）可以说没有不受弋阳腔影响，没有不包含弋阳腔成分的。现存的高腔也就是弋阳腔系统。另外，弋阳腔和安徽的各种曲调相结合，便又起了各种不同的变化，从吹腔、四平、青阳、拨子等曲调还看得出一些衍变的痕迹。弋阳腔跟安徽的曲调相结合，便由独唱帮腔进而为笛子伴奏，后来用笛子伴奏的腔调如四平、拨子之类，又都改用胡琴伴奏。这样的变迁，使弋阳腔原来的面貌逐渐模糊，可是它因此而传播更广。它和陕西、山西的梆子腔也结了姻缘，关于这方面的考证说起来话长，将来慢慢再谈。至于昆腔，尽管它曾和弋阳腔对立争霸，可是它还是接受了弋阳腔的成分，乱弹方面那就更不用说了。

弋阳腔的曲调主要是一个人唱，许多人帮腔，这种歌唱的形式来源很古，人们在劳动的时候，所唱的“号子”就是由一个人唱，许多人和。还有就是歌词已经完了，情意没有完，便以和歌相续。古人所谓“一唱三叹”，现在四川高腔的帮腔，也有叫“叹”的，可见“叹”也就是一种帮腔。从弋阳腔的那种健康、朴素的唱法看，在悠长的历史过程中，永远保持着浓厚的民间色彩。尽管弋腔戏的原始形式已不可考，就说它是由民间小唱表演简单的生活片断恋爱故事，发展成为较大规模的戏，也不能说是全憑主觀的推測吧。弋阳腔产生在民间，它与民间的生活结合得相当紧，及至它发展成为较大规模的戏，也就要求

演出比較完整的故事，甚至歷史故事。它逐漸由一個地方擴展開去，隨着官吏或軍隊的調動，商業的交往，以及為了劇團的生活從事流動演出，便一步一步普及到更遠的地方（這是和其他劇種的發展情形相類似的）。它的表演地區擴大，觀眾增多，就不可能不提高對演出節目的要求；可是它不可能一下子編出許多劇本，勢必把雜劇和傳奇搬過來應用。它承受了南北曲的衣鉢，把歌詞連曲牌一同搬過來，表演方法當然也沒有例外，它也演“北西廂”，也演“荊”、“劉”、“拜”、“殺”（“荊釵記”、“白兔記”、“拜月亭”、“殺狗記”）等許多戲。這樣就使弋陽腔發展成了一個大型的劇種。它盡管用南北曲的音樂豐富了自己，却始終保持着弋陽腔的特點。它把南北曲的曲子改變成弋陽腔，同樣的一個曲牌而唱法兩樣，就是所謂“改調歌之”。這是弋陽腔藝人大胆的創造。還有一種更大膽的創造，那就是滾唱和滾白。因為南北曲的曲詞有許多過於文雅，不容易為廣大群眾所理解，弋腔藝人便把原有的整段曲詞切開，在當中加上一些通俗的詞句，用比較簡單的唱腔——類似朗誦的、接近口語的唱腔唱出來，其作用一方面是解釋劇情，另一方面就是對角色的內心生活作更細緻而更生動的描寫。這一創造是合乎群眾的要求的。這就使弋陽腔更進一步得到廣大群眾的支持，擴大了它傳播的區域，延長了它的壽命。

弋陽腔最大的缺點就是它只用鑼鼓等噪音樂器伴奏，不用絲管等樂音樂器；它的腔調高亢、剛勁、朴素有余，溫柔、宛轉、細膩之致不足；所以昆山曲的水磨腔一出，它便只好讓位。清朝初年北京是弋陽腔的天下，後來讓位于昆腔，再讓位于山

陝梆子和二黃、西皮，便一敗難以復振。在安徽弋腔和當地的一些腔調結合成為青陽、四平、石牌諸腔，以及統稱為梆子腔和吹腔等的腔調，這些腔調最初都是用笛子伴奏，後來有一部分改為胡琴伴奏，腔調的性質也就逐漸改變而成為一種新的東西。它的變遷過程是很複雜的，現在很難加以考證，大體知道它變遷之迹也就行了。

弋腔戲雖然衰敗，但比起昆腔戲來究竟還有群眾基礎。現在以比較完整的形式存在着的有：湖南高腔、四川高腔、紹興高調等，它們還擁有一部分觀眾。在婺劇、閩劇、梆子戲和潮州戲當中也還存在着高腔戲；象河北、廣西等處雖然還有高腔，已經很少機會能演出了。至於各劇種所受弋腔的影響和弋腔在各劇種當中變相的存在，那是另外一個問題。

弋腔原來的形式有的用幫腔，有的就沒有幫腔。現存的弋腔戲有的加上了絲管的伴奏，有的幫腔部分改用弦管（如淮劇、閩劇中的某些戲），湖南高腔、四川高腔也嘗試過用弦管代替幫腔。這兩個劇種是否能永遠維持幫腔的形式，是否有必要永遠維持幫腔的形式，或者部分的維持，部分的改用弦管代替，還是一個待研究的問題；但事實上已經逐漸在趨於改變，也不可能不有所改變。

二、昆曲

南宋工商業本已向上發展，由於遭受戰爭的摧殘而下降。朱元璋推翻了元朝的統治，國家得到一個比較安定的時期。明朝工商業的進步超過過去任何一個朝代。絲棉紡織、印刷、煉鐵、玻璃、漆器、磁器等等的技術都比元朝有很大的進步。

江南魚米之鄉本極富庶。蘇州是江蘇的省會，為一省的政治中心，也是一個手工業、商業相當發達的都市，有不少有錢的人家住在那里過着富裕的生活。蘇州氣候溫和，風景美麗，交通方便；又有許多古迹，也頗富於詩意。那里的人愛好文學，喜歡音樂。吳歌（吳歌）自古有名。昆曲和海鹽、余姚諸腔并稱，但最初不過清唱，沒有形成為戲。

元、明之交有些士大夫家里的戲班散了，歌僮和曲師流寓蘇州的大約不少。魏良輔也是從別處到蘇州的。

有了以上的許多條件，大大的增加了昆山曲發展的速度。昆山曲綜合了南曲、北曲以及海鹽、余姚、弋陽諸腔，還有一些當地的曲調和時調（當時各地流行的小調），加工提煉，創造了集曲和一些新的曲子，在一個時期集各種腔調之大成，成為風靡一時的腔調不是偶然的。魏良輔是一個杰出的作曲者，他異常好學，能博采眾長，融會貫通之後，自出機杼，發揮創造，他唱的所謂水磨腔，是經過十年以上的艱苦鍛煉，精心結撰而成。昆曲的腔調並不單純追求旋律之美，它和文學語言結合得相當好，尤其在聲韻方面非常講究，這是一個長處；還有它的腔調頗能合乎劇中人物的身分；伴奏方面，昆曲也用鑼鼓來表節奏，並以制造氣氛，可是唱腔的伴奏比南北曲和弋腔豐富得多。原來北雜劇用弦索只是彈的樂器，南戲可能用的是笛子，弋腔只是乾唱，昆曲主要用橫笛（管樂器），配合着琵琶三弦（弦樂器）和一支笙（簧樂器），此外有些牌子用噴吶伴奏，這樣便顯得在聲樂和器樂方面豐富而多采，超過了其他各種腔調，這也就是昆曲普遍受到歡迎的重要條件之一。此外昆腔

戏的表演细腻周到，它的身段动作舞蹈性很强。我们的古典舞绝大部分已经佚失，片断保存着的在昆腔戏里却还不少，这也是昆腔戏的一个特点。由于以上所举的优点，就压倒了当时其他剧种，百余年中就没有别的戏可以与之抗衡。

昆腔戏产生于都市，流行于士大夫间，特别受到中上层阶级的喜爱，认为是和平中正，深得风人之旨。元杂剧的作者多对当时异族的野蛮统治怀着愤懑，对当时人民的遭遇抱着深切的同情；所写的戏，激昂慷慨、苍凉沉郁的较多。昆腔戏产生于生活比较安定的时期，徘徊缠绵、哀感顽艳的戏较多。昆腔戏所反映的基本是中上层阶级内部的矛盾。尖锐地反映阶级与阶级之间的矛盾，象“打渔杀家”那样的戏是没有的。昆腔戏是典雅的，看上去多半带着微温的气息，看不出什么奔放的感情。但这不等于说昆腔戏里没有好戏。最显著的如“牡丹亭”“长生殿”、“桃花扇”等都是杰作，都包含着一定的人民性。此外单出如“思凡”、“秋江”都好，有的戏其中某些单出特别好，这些单出便流传得比较久远。有些单出经过艺人们的一再加工，改变了形象，显得比原作更为精彩。

昆曲到了全盛时期，有些原来是优点的到一定的阶段成了包袱，它便开始衰落，便显出了许多缺点。

昆曲是以南北曲为基础加工改造而形成的，就是吸收了其他的腔调和一些民间曲调，也是经过改造，用它独有的风格统一起来的，主要是配合知识分子的胃口提高了的东西。昆曲的曲词以典雅美丽见长。原来北曲颇崇尚本色，比较通俗，一到传奇，逐步追求典丽，尽管藻彩缤纷，大多数的人不能理解，

因为听不懂，渐渐就不爱听。及至支持它的士大夫阶级渐趋没落，它也就很难振作起来。

昆曲以唱得悠扬宛转见长，为避平直，其中主要的是“细曲子”，字少腔多，所谓“一字数息”的唱法，节奏不能够不缓慢。昆曲的所谓“粗曲”，一名“急曲”，比较字多腔少，它的节奏等于西洋音乐的行板。昆曲中没有快板，而且经常是许多首“细曲”接连着，因为男女主角主要唱的是细曲，以免粗俗。当这样的腔调新出来的时候，听者感觉迴肠荡气，到了后来，一般的观众都觉得又长又慢又听不懂，听了要打瞌睡，甚至于说昆腔就是困腔。

昆曲运用曲牌比北杂剧有变化，在作曲和唱法方面比较它以前的许多腔调有很大的进步，所以听者感觉到异常新颖。而且同一个曲牌如果在一折戏里头重唱几遍，每遍的旋律都有变化，同样的曲牌在不同的戏里头也有不同的唱法。变化的依据是由于一、根据字的四声；二、根据角色的性质；三、根据语句中的轻重音；四、根据剧情；五、根据曲词中的衬字和夹白——不仅是旋律有变化，必要时节拍也可以变。因为有这许多作曲上的变化，所以在一个戏里重复几个“前腔”也不会显得单调。此外，如南北合套、犯调（集曲），昆曲的音乐家颇能自由运用，经常突破旧的格律创制新腔，的确是煞费苦心。这也是它受欢迎的地方。但是它毕竟有限度，曲牌的限制，板式的限制，套数的限制绑得紧紧的，很难放开。腔调虽有不少变化，但过于精细，只有内行能欣赏，一般观众不能领略；而节拍始终是那样缓慢，音调的高低变化很小，这就不能不显得冗

长，容易使人疲倦。

昆腔戏虽然以舞蹈动作见长，但是大多数的戏以唱为主，唱得很多，戏剧的动作很少，如“折柳”、“阳关”、“弹词”、“闹铃”固然是专门重唱，就是舞蹈动作多的戏，也缺乏戏剧动作。如果唱词听不懂，又不懂得剧情，那必然感到索然无味。昆腔戏的剧情，一般观众也往往不容易明白，因为一本戏有许多不必要的、与正文无关的场子；每一本戏长到几十折，要一天一晚才能演完，所以表演不集中，它的故事单看一两折又不容易明白；单就一两折看，大多数戏剧性不够，因为人物的矛盾冲突没有充分展开，单只听几段抒情的歌曲不会令人感到兴趣；这是昆腔戏先天带来的最大的致命伤。

昆腔戏的角色以生、旦为主，主要的内容不能不属于“才子佳人”。所谓“非奇不传”，搞来搞去奇也有限。题材的范围越来越小，新的剧作不容易产生，在走向衰败的路上，虽有“长生殿”、“桃花扇”那样的杰作，也不能够挽回颓运。正因为昆腔戏的主要观众限于高级官吏以及少数知识分子，便很难向广大群众中推广，扎下根去。

因为这许多缺点，注定了昆腔戏不能不日趋于没落。但是如果分别开看，在文学、音乐、舞蹈和表演艺术各方面，还有不少好的东西，值得我们学习，吸取应用——昆曲中所存在的曲调，就比任何剧种都丰富；还有古典舞蹈的部分，保存得很多；表演的技术也有许多可取的地方。如果要保存昆腔，必须从剧本、音乐、表演各方面大力加以发展与改造，使它成为富有生活气息的新的戏曲艺术。

三、秦腔

秦腔是甘肃、陕西一带的曲调。原来也不外是这一带的民歌，逐渐发展成为大型的戏曲。我们就叫这种戏的腔调做秦腔——一般称为梆子腔。过去有一个时期把四平腔、吹腔之类的腔调统称为梆子腔，见诸“缀白裘”等书，清末早已不是这样，说梆子腔必指秦腔。秦腔这个名称不如梆子腔来得普遍。秦腔可以说是梆子腔的雅称。

陕西梆子分西路和东路，乾隆年间四川花旦魏长生带到北京的西秦腔，可能就是今日川戏中的弹腔，是起于甘肃陕西的腔调。以四川伶工唱西梆子由来已久，现在川戏里唱的所谓川梆子实际就是用四川话唱陕西调。东路梆子传到山西，与当地的民间曲调相结合成为山西梆子（晋剧）；在河南成为河南梆子（豫剧）；在河北成为河北梆子（河北梆子的形成当时当比山西、河南梆子晚一些），此外还有些小的派别如蒲州梆子之类都是属于一个系统的。就是现在流行的评剧也是梆子系统的曲调。

清严长明所著“秦云撝英小谱”里有这样一段话：“院本之后演而为曼绰（俗称高腔，在京师者称京腔），为弦索。曼绰流于南部，一变为弋阳腔，再变为海盐腔，至明万历后，梁伯龙、魏良辅出始变为昆山腔。弦索流于北部，安徽人歌之为樅阳腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖北人歌之为襄阳腔（今谓之湖广腔），陕西人歌之为秦腔。秦腔自唐、宋、元、明以来音皆如此，后复间以弦索；至于燕京及齐、晋、中州，音虽递改，不过即本土所近者少变之，是秦腔与昆曲体固同也。”这一段话有些不

可信，因为它把所有的声腔設成出于一个来源，但引来作参考也还有些用处。秦腔曾受弦索調和弋阳腔相当大的影响，絕對可能，而且有迹象可寻；但秦腔有它本土的基础，不是脱胎于弦索調，更不可能与昆山腔同体。秦腔有悠长的历史，所謂“秦声”古已有名。秦腔戏的形成远在皮黄戏之前。秦腔不仅有独特的腔調，秦腔戏的结构也与杂剧传奇完全不同。二黄戏不仅通过襄阳腔接受秦腔創造了西皮，而且学了秦腔的节奏和戏的结构，这是二黄戏制胜的重要关键；反过来也就可以見秦腔戏的优点。

秦腔的主要成分是广大平原上的牧歌，其声高亢激越，有莽莽蒼蒼的气概，适宜于表慷慨激昂或凄楚悲切之情。用之于調笑戏，活泼流丽、頑艳动人。这个腔調原来不过是一个上句一个下句单調地循环替唱。經過很长的年月，便从其他各种曲調——本地的或外来的如弦索調、弋阳腔、南北各种小曲以及昆腔中吸取了丰富的养料，由于艺人們不断的創造，一步步壮大起来。

“秦中自古帝王州”，古来建都于陕西的有好几个朝代。西安曾經是政治文化的中心，唐代长安为文学、美术、音乐薈萃之地，即使遭遇大劫，总有些东西遗留下来。因为古代沒有記錄時間艺术的好工具，音乐是最易亡失的东西；但流传在民間的部分往往在不断的发展和变迁中被保存下来。要一一去追求原来的面貌当然很难，甚至不可能，也就可以不必，但历史上人民的积累却是现实地存在。

中国的音乐曾經受西域音乐的影响而起重大的变化。甘

肃、陕西是通西域的要道，隋、唐以来有很多西域人在那里居住，那里的音乐受外来音乐的影响可能更直接一些。根据音乐史来分析秦腔的音乐非我所能为，也不是本文所当涉及；但是有一个和戏曲的发展有密切关系的问题，就是秦腔音乐的节拍——从最慢到最快那样的层次和紧板那样的快法，原来是其他剧种里所没有的。二黄戏里的西皮快板完全是来自秦腔；京戏的锣鼓有许多是学梆子班的打法。京戏的最大特点是节奏鲜明，节奏之所以鲜明是和西皮的板路分不开的，更和锣鼓的打法分不开。由此可知，京戏受梆子戏的影响特别大。至于梆子戏那种急管繁弦的节拍的形成是不是受了西域音乐——类似现在新疆音乐的影响，当有待音乐史家来证明。

梆子戏（不管那种梆子）到现在一般都还保持着原有的特点，唱工和戏词比京戏接近口语；也和其他地方戏一样，描写人情风俗和民间生活比京戏来得细致亲切，但是音乐的局限性很大：声腔高亢有余而婉丽似不足，伴奏刺激性重（尤其河北梆子）而表现力弱；还有就是上下两句循环替唱虽保存着原来的形式，多唱便显得单调。此外，男声与女声配合得不适当，生角、净角真假音不相接，往往唱得气竭声嘶韵致索然。总而言之，任何剧种它原有的东西尽管很好，发展到一定的程度便不易前进而显出停滞的状态（这当然有它的社会原因）。梆子戏也没有例外。（这是我个人的看法，有待专家指正。

当中国还没有设立银行的时候，山西的票号遍及各省，经营汇兑和放款，山西梆子因以推广，并及南方某些省份。三十年前梆子戏在上海还相当流行，京班戏馆每晚总有两出梆子

戏，还有些戏一半唱二黄、西皮，一半唱河北梆子。我搭班子的时候贾碧云还是有名的梆子花旦；我在丹桂第一台和芙蓉草、小元元旦同过班，他們的打炮戏都是梆子。以后古装新戏盛行，又是連台本戏和机关布景，梆子戏便沒有机会唱了。于是梆子花旦全改了唱皮黄。山西票号也因銀行的普遍設立，一步步縮小了业务范围，或者加股改变为銀行，或者成为銀行的附庸机关（錢庄），有的便收束了。1917年前后，南方各城市也就很难看到梆子戏了。

四、皮黄

皮黄就是西皮和二黄，这是两种不同的曲調，把这两种不同的曲調結合起来，以这两种曲調为主，再湊合上一些其他的曲調，来表演故事，成为一个大型的剧种，这就是我們所謂二黄戏，也簡称皮黄。皮黄原来流行于安徽、湖北两省，特別在湖北形成了汉剧，在安徽就有徽調，到了北京就形成了京剧。此外湘戏、桂戏、广东戏、四川的胡琴戏等，都是属于这一个系統的。其中以京戏的观众为最多，京戏占有全国性的地位。汉戏、湘戏、桂戏等都各有其显著的特点，尤其广东戏，由于語言和当地民間曲調的影响，几乎完全改变了原来的面貌。但它的基本曲調还是皮黄，广东称梆黄。

二黄戏在編剧方面比昆戏精練得多，它能够在很短的时间內演出一个完整的故事；唱詞通俗容易懂，曲調接近生活語言，听起来感觉亲切；在腔調方面虽不如昆腔丰富，不如它的紆迴宛轉，清峭柔丽而富于变化，可是明快、爽朗，容易使听者兴奋，不会象听昆腔那样感觉沉闷；尤其是节奏鮮明——无论

在唱、做、念、舞蹈等方面，論节奏，以京戏为最鮮明。尤其重要的是专配士大夫們胃口的昆腔戏不为一般人民所接受，人民便选择了梆子、二黄戏这样野生的艺术形式，而且皮黄戏反映人民的痛苦和願望比較鮮明，有些戏真实地反映了下层生活。二黄戏的产生和壮大，是合乎当时人民的文化要求的。二黄戏便以新兴的姿态带着以上所举的許多优点，取昆戏的地位而代之。

清朝乾隆皇帝曾派大員伊齡阿到揚州去审查戏曲，据說除修改剧本外还烧掉許多剧本，从欽定四庫全書的办法推測，烧毁許多剧本是很可能的。二黄戏进京以后，内容和形式都多少改变了原来的面貌是必然的（当然形式改变得慢一些）。戏曲进了宫廷，表演技术（包括歌舞）日趋精練，可以影响民間的戏班，可是一天一天脱离生活；民間的戏班就更多的把反映人民生活的部分保存下来。

二黄戏是野生的戏曲艺术，它的风格是比較粗野的。京戏尽管受了宫廷的培养熏陶，野生的气息并没有完全去掉。二黄戏故事的来源大都和昆戏相同，但选择之間大有出入；二黄戏主要演的是“三国志演义”和“水浒传”的戏；此外就是“东周列国志”、“精忠說岳全传”和“楊家将全传”等，特别是京戏的武戏多取材于武侠小說（包括“包公案”等），且占相当重的分量；还有就是取材于“封神传”、“西游記”的戏和目蓮戏；这些和弋腔戏相同，但有的經過剪裁，腔調又两样，风格便不同了。还有些戏是从秦腔戏改編的。一般的說，京戏所演的戏慷慨激昂的比較多，悱惻纏綿的很少。如“西廂記”、“牡丹亭”、“荆

叙記”、“琵琶記”、“拜月亭”、“紅樓夢”之类的戏，原来在二黄戏里没有，京戏也从来不演（辛亥革命以后許多年才有改編演出的）。爱情戏在京戏里不占很重要的地位。京戏里演男女相爱都是直来直往，象东方氏、穆桂英式的；潘巧云、閻惜娇式的，要不就是王宝釧、柳迎春式的——这些都帶着浓厚的民間色彩；象士大夫間那种拐弯抹角、半推半就的求爱方式，在二黄戏里表演得很少，几乎没有。

从另一方面看，二黄戏的唱詞是民間所习惯的七字句和十字句。从近的方面看，我想它是承受了弋阳腔滾唱的部分，較远的渊源便是明朝的弹詞和宣卷（变文），弹詞和宣卷主要用七字句，也有十字句。至于二黄戏对于故事的剪裁、編排和结构，那是完全出于創造。当然也并不能忽視它所受秦腔戏和弋腔戏的影响。

二黄和西皮这两种腔調最初是截然分开的，每种腔調都能用来唱演一个生活片段或一个故事，有的戏专唱二黄，有的戏专用西皮，后来才在一个戏里同时用这两种腔調。也和其他的民間小戏一样，最初用一种简单的曲調表演生活片段，漸趋于复杂与完整。二黄戏一方面保持着民間小戏单纯朴素而精练的演出，一方面接受了秦腔戏（陝西山西梆子腔）的体系——編法和演法，二黄戏与秦腔戏是有很深的血緣关系的。但是二黄戏所用的牌子全部出于昆腔，此外，剧中的舞蹈动作和文戏的表演方法大半从昆腔戏学来。我想大体可以这样說：二黄戏湊合了各种不同性質的唱腔、乐曲和表演方式經過长期的剪裁加工，組織演变成中国人民最欢喜看的剧种之一，

把昆戏压倒下去；尤其发展成京戏之后它的势力遍及全国，在一切剧种之上。

京戏推广到全国中小城市，是在资本主义侵入中国，上海成为全国经济中心之后。原来京戏班子集中北京，自从京戏在上海盛行，上海成了各处组班邀角的中心。在商业方面，上海好象一只大鱈鱼，许多的长脚四面八方伸出去，把洋货——主要是布匹、呢绒、五金以及某些日用品和奢侈品输送到内地各中小城市，再从内地把原料和农产品运回上海出口，于是京戏便随着商业的交往到达了内地各城市。

上海社会是很复杂的：资本主义既在那里生了根，无产阶级就必然一天天壮大起来；此外还有一部分相当顽强的封建势力。它所反映出来的有两方面：一方面是无产阶级和革命小资产阶级所代表的进步的意识形态；另一方面是买办资产阶级和封建势力相结合的腐朽堕落的意识形态。上海的京戏不可能不受这两者的影响。而从上海到内地的京戏班也就不自觉地把海派作风一同带去，所给与各省地方戏的影响可能有大、有小，也有好、有坏。上海的京戏尽管被买办流氓所把持，把专以营利为目的的剧场引到堕落的路上，始终还有一部分演员能保持住艺术水平，是完全由于进步力量的影响。

二黄戏发展到一定的阶段，它好象是成熟了，它没有更新的东西以应社会发展中人民的要求，便停顿着不再往前进。于是艺人们专心致志钻研技术，以精巧美丽相竞赛，唱工、做工、武工力求漂亮、边式、悦耳、悦目。对于戏的结构、内容、甚至于词句的通顺与否都不大顾及。尤其是京戏，得到宫廷的培

养，又受到其他剧种多方面影响，特别丰富了它唱和演的技术；武戏的精彩部分尤为其他剧种所不可及；可是专门追求技术便不免流于形式主义。一个艺术作品如果为形式主义所束缚，便不免成为满身锦绣没有灵魂的躯壳。到了清末、民初之际，二黄戏所能让人们欣赏的只偏重唱、做、念、打的纯技术部分——越来越趋于纤巧，脱离生活便越远，内容便日趋于贫乏；在传统的格律之中技术的发展也受着很大的局限；由于这些，去观众的要求愈来愈远，观众便一天天减少。即以京戏而论，除少数名角能靠高度的技术修养以几出旧戏号召观众外，多数不能不靠新编的戏，而所谓新戏绝大多数是粗制滥造的东西：在解放前的二十余年中各大都市（特别是上海）盛行胡乱拼凑的所谓连台本戏，专以机关布景，离奇变化的情节，武侠神怪的故事，光怪陆离的服装，惊险复杂的武术等为号召。及至变无可变，便只得乞灵于唱流行小曲、玩大蛇、活吃五毒、乱打出手和当场脱光的所谓“四脱舞”等类低级趣味的甚至于下流的杂耍，索性把戏剧的表演艺术扔个干净。这充分暴露了殖民地极其丑恶的买办思想的毒害。这种风气传到北京，把所谓“京朝派”的章法也打乱了——老一套不行了，新的出不来，反动统治下的商业剧场为着营利，只管胡闹，一般地趋于堕落，粗滥演出，失了信用，并造成艺人普遍的失业。艺人中有良心、有志气的对当时这种情形深怀忧虑，有的极力保持着传统的技术积累，有的坚持着一贯的改良运动，但在反动政权的腐朽统治之下，无法挽回颓风。眼见老一辈的艺人一个个退休，年轻一辈的接不上脚，卖国的匪徒们和受着帝国主义

文化侵略影响的人们，对于祖国的艺术遗产不加顾惜，甚至加以摧残。京戏固然感到没有出路，其他如湘戏、汉戏等也有摇摇欲坠之势，粤剧急转直下趋于堕落。幸喜革命胜利，在党的领导之下才从没落的运命中被拯救出来，获得了新的生命，从新建立起发扬光大的基础。

二黄戏——特别是京戏的许多优点和丰富的积累、精练的技术是不能否认的。但它的格律和所有固定的形式，不论在音乐方面，表演方面，或舞台调度方面，都有很大的局限性阻碍着它的发展，阻碍其与人民更进一步的结合，如何把它推进一步，使它适合于广大人民的需要，是戏曲工作者当前的课题。

从以上所谈四个声腔，可以概括出中国戏曲的整个形象。从它们的衍变可以看得出中国戏曲发展的过程和规律。明白看得出以下两点：

(一)中国戏曲的伟大创造者不是士大夫，不是什么有地位的知識分子；是许多有艺术天才的劳动人民——农民中业余的歌手、演員、音乐爱好者、职业艺人、无名的作家和无名的作曲家等。他们一直被輕蔑，被歧視，被摧残压迫；他们辛辛苦苦运用多数人的智慧和才能从长时期的实际舞台生活中一丝一缕积累起来，创造出广大群众所喜闻乐见的戏曲艺术。

有了戏剧便会产生剧本；最初不过是演員们备忘的记录，嗣后便产生了创作。元曲的一些剧作者在当时都没有什么社会地位，他们在人民创造的基础上发挥着他们卓越的天才，如关汉卿、王实甫、馬致远等都写出了许多不朽的作品。明朝的传奇是根据那时所演南戏的形象来編制的。明清两朝的传奇

作品数量頗大，其中如高則誠、湯显祖、孔云亭、洪昉思都是极优秀的作家。梆子、二黄完全是民間的創造。它們的剧本絕大多數是出于无名作家之手。其中有許多非常精練的作品。这些作品极为通俗，也頗能真实地反映人民的生活。总起来說，无论是从剧本或者从表演看，中国戏曲是人民天才的創造，经过无数艺人长期的劳动积累形成了优秀的现实主义传统。

(二)一种戏发展到成熟的阶段，形式便固定起来，它的内容由于政治的或社会的人为的限制，渐趋于贫乏，如果不能及时加以改进，便会一步步失掉群众的支持而趋于衰落，另一种戏便接着兴旺起来。新兴的戏必定是比较能为更广大的群众服务，必定采取比较自由的形式，必定扬弃过去一些阻碍进步的东西，必定是比较接近人民群众的感情，能够吸收过去传统中的好东西并更多地反映人民的生活的，也就必然不拘泥于已往的格律。过去的艺人們所开辟出来的新的局面都是由于这样。这就可見格律沒有不能改变的，我們的祖先从来就不是以保守起家，只有勤苦的鑽研与大胆的尝试相結合，才能获得成就。

我們整理遗产就是要向我們丰富而优良的现实主义传统学习。首先要弄清楚我們祖先究竟創造了些什么，要彻底懂得它，給与以正确的评价，肯定什么是菁华，如何吸取应用，什么是糟粕，如何去掉，要这样做就必须占有資料，然后加以整理和鉴别，使人知所去取。更重要的是要为戏曲改革运动和創造新歌剧提供正确的参考材料。我們必須以謹慎的严肃的态度对待遗产。所以資料必須经过科学的处理才有用处。可

是中国戏曲資料絕大部分从来没有好好的整理过，想一次把它整理好很不容易，这里只想理出一个初步的头緒。

戏曲艺术研究資料初輯、二輯主要是介紹各剧种的源流和发展的概貌，此后拟从一些主要的剧目和作家进行研究。还有戏曲音乐和舞蹈的史的資料也打算試行比較有系統的整理。我們的工作刚刚开始，要学习的东西很多，而能力和時間有限，不动手覺得也沒有什麼，动起手来就会發現許多問題。即如剧种源流，有些部分傳說不一，記載也不尽可靠。特別是声腔的变迁异常复杂細微，弄得清楚的尽可能弄清，但認為不必过費精力从細微处远追古昔。只要能就現有的材料加以分析研究就很好了。

我們还有几百种地方戏，这一宝庫还没有完全打开、深入探討，这是一个重要的研究工作。

有些問題，曾向各地专家請教也还得不出正确的答案，便只好暂时存疑。至于对各剧种前途的展望，只是各位执笔者个人的看法，不一定都对。就是这篇序文也只是我个人的意見。

我們希望在整理祖国戏曲遺產方面老老实实做些研究工作，由于能力和時間的限制，更主要的由于理論基础差，不能充分掌握馬列主义的科学方法，錯誤定很难免。希望讀者随时指正。

1954年7月

話劇、新歌劇與中國 戲劇藝術傳統

——為蘇聯科學院藝術史藝術理論研究所作

中國戲劇從宋宣和以後的雜劇算起，大約有九百年的歷史。從現存元代最初的劇本算起，也有七百年。從漢、唐到北宋末季，中國戲劇逐漸形成，經過的時間是相當長的。

中國話劇的歷史不過五十多年。話劇的形式是外來的。中國的戲曲是歌劇型的，並不是說其中沒有着重說白的表演，但作為現代完整的話劇形式，那要說是1907年開始從外國介紹進來的。從那時起，舞台上開始用幕用布景。戲的編排就按四幕、五幕或七幕，同時也有了獨幕劇。

從大革命失敗直到抗日戰爭時期，有人在新歌劇方面斷斷續續作過一些嘗試，其中黎錦暉所作的兒童歌劇，一度相當流行。但新歌劇真正成為一個運動，有反映現代生活的完整的作品，深入民間，那是1942年延安文藝座談會以後在陝北的事。所以，中國新歌劇的形成，我認為應從1942年以後算起。全國解放，中華人民共和國成立以來，新歌劇有很大的發展，

它已具备了一切应有的条件，演出过各种题材——主要表现现代的革命故事的大型歌剧。当然，它是最年青的一个剧种。

二

话剧产生在辛亥革命(1911)的前夕。当时的知识青年鉴于清朝日趋腐败，国家遭受侵略，面临着被列强瓜分的危机。为了唤起民众，共同救国，有的从事于革命的政治运动，有的写政论，有的利用小说、诗歌宣传爱国。1907年6月有一班在日本的中国留学生，采取了欧洲话剧的形式，运用它来反映了当时高涨的民族自强思想。第一个戏演的是根据斯托(H. B. Stowe)夫人的小说“汤姆叔的小屋”(Uncle Tom's Cabin)改编的“黑奴吁天录”。这个戏提出了对民族歧视的反抗，戏里把原小说里的宗教思想洗刷干净，而戏的末尾以一群黑人杀死奴隶贩子和追兵，一同逃走的胜利场面作结束。为着表示一种鼓舞人心的目的，这样做是对的。这个戏分五幕，但为着引起观众的兴趣，在当中加上许多穿插，并没有严格的遵守话剧的法则。1907年秋这个戏在上海演出了。这以后，从上海开始，产生了许多话剧团体，话剧便在中国各地流行。辛亥革命后十年中极为繁盛。当时并不叫“话剧”，而是叫“新剧”，也称为“文明新戏”。“话剧”这个名称是在1927年由田汉同志建议才改用的。

辛亥革命前后五、六年当中，话剧的演出主要是为了政治宣传，其中也演些翻译剧，也是配合着政治宣传或者针对着某

些社会問題——反对买卖婚姻，反对高利貸；反对民族歧視等等——改編成中国故事演出的。当时很少有完整的剧本，只靠一张“幕表”（就是故事梗概和分場的提綱），由編写幕表的人說一說就上台，台詞尽管有大体的規定，主要是靠演員的口才即兴發揮。还有一个特点，因为当时中国的观众还不习惯于幕間休息的做法，所以在每幕戏閉幕以后接着在幕外加演过場戏，把故事連貫起来，叫做“幕外戏”。当时所有的演員、編剧和舞台工作人員，都是临时湊合的。他們非但没有看过欧洲的話剧在台上如何表演，而且除极少数人外，甚至连剧本也没有讀过的。所以尽管从日本間接接受了欧洲演剧的分幕，用布景的形式，但在編剧和表演方面，唯一的师傅还是中国的戏曲。故事的編排，源源本本，有头有尾，情节曲折。为着表現当时的现实生活，当然不免带些自然主义的色彩，但在动作和台詞方面，却是比較夸张，而且有意識的把节奏弄得鮮明强烈，以激引观众的注意，借以获得舞台效果。这些都是从传统的表演艺术学得来的。我們說中国的初期话剧一开始就是和中国的戏剧傳統結合着的，确是事实。

“文明新戏”（初期话剧）时期沒有产生剧作家，很少积累下比較有艺术价值的保留节目。在表演方面尽管有不少好的經驗，但沒有及时加以总结和发展；加之演員的品类不齐，遇到政治低潮的压力和商业劇場的不良影响，便由艺术墮落而趋于衰敗。接着就是“五四”以后的话剧。

“五四”以后的话剧不可能不受初期话剧的影响，但是初期话剧是属于旧民主主义范畴的，“五四”以后的话剧就属于

新民主主义范畴。两者在运动的組織形式和发展路綫方面都有所不同。初期話剧一开始就組織职业剧团，而資金缺乏，最后就完全为流氓资本家所控制而日趋于腐敗。

“五四”以后的話剧运动，为着反对商业化、庸俗化的傾向，人們提出了所謂“爱美剧”（即业余演剧）的口号，出現了一些进步的男女青年組織起来的非职业的話剧团体。他們在困难的环境中，在物質条件缺乏的情形之下，以十分严肃的态度千方百计进行演出。鉴于不用剧本易流于粗滥，所以主张必須有剧本，并开始对表演、导演技术認真研究。一方面較为正規地介紹了易卜生、蕭伯納、斯特林堡、罗曼罗兰、契訶夫、王尔德等的剧本；同时出現了象郭沫若、田汉、洪深、丁西林、曹禺、夏衍、于伶、陈白尘等优秀的剧作家。尤其是中国共产党成立以后，直接間接得到党的指导，注重了主题思想，話剧运动便更能以新的姿态蓬勃地得到展开，在反帝反封建和打击反动派的革命斗争中，一直取得巨大的胜利。五四运动的精神是反帝、反封建，打倒偶像，解放个性，这种精神对旧的迷信，对人們沉睡麻痹的态度起了很大的冲击喚醒作用。在文艺方面主张打破旧形式，因此認為中国的戏曲都是封建的、非科学的东西；而资产階級右翼竟把它一笔抹煞，也便否定了传统。五四运动初期的話剧运动，着重在向欧洲近代剧学习，直到“南国社”时期（1925年以后）才又或多或少和中国戏剧艺术的传统有了些联系。1942年延安文艺座谈会以后，中国戏剧艺术传统得到了重視；而郑重的提出向传统学习，那还是解放以后的事。在繼承传统方面，話剧工作者已經有了認識，也不断

作过些尝试，如北京人民艺术剧院演出“虎符”，用了鑼鼓加强节奏，并在形体动作方面采用了京戏的身段，因为是穿古代服装的历史戏，并不感觉到有什么不协调，效果还相当好。这个戏在念词方面也多少采用了戏曲念白的方法。中国青年艺术剧院的“红色风暴”是现代题材的戏，导演在动作、台词和节奏方面适当地运用了京戏的表演技巧，使人物强烈的感情充分地表达出来，获得了成功。此外其他各剧院也对如何继承传统这一问题，进行了研究，并作了若干尝试，大家都在加以注意了。

三

上面已经说过，新歌剧运动是1942年以后从陕北得到发展的。当时的话剧，演的多数是外国戏和反映大都市生活的戏，这和陕北的老百姓没有什么关系，话剧这个形式也就没能为广大群众所接受。尽管大众化的革命话剧前此在苏区后来在抗日敌后根据地也有新的发展，但影响还不够深入和普遍，而用戏曲表演现实的斗争生活又不能没有局限，因此就选择了陕北农民喜闻乐见的秧歌戏为基础，编制了新的秧歌剧。从“兄妹开荒”起到“白毛女”等，后来又有“刘胡兰”（其他不列举），都受到老百姓盛大的欢迎，称为“新秧歌剧”；农民叫它“斗争秧歌”，后来才叫“新歌剧”。

原来民间的秧歌剧大多是一男一女的爱情表演。新的秧歌剧里就出现了劳动人民的英雄形象，赞颂了劳动。延安鲁迅

艺术学院所演的“兄妹开荒”，以轻快而富有风趣的调子，表现了人民对劳动的积极性和愉快的心情。“白毛女”是在中国共产党第七次代表大会期间演出的。这个戏是根据民间传说创作的，富有传奇色彩，真实而深刻地反映了阶级斗争的本质，对土地改革起了很大的宣传和推动作用。“刘胡兰”反映了人民对反动派残酷镇压的英勇反抗，鼓舞了解放战争的士气，人们不难由此而认识到新歌剧的作用和重要性。

新歌剧有唱有白。唱词用的是有韵的口语，歌曲是由作曲家创制的。曲调的基础是民歌和陕西梆子之类的戏曲腔调，听起来亲切而易懂，也就容易受到群众的欢迎。表演手法也采用了戏曲的虚拟动作（如出门进门不用真门之类），还多少运用了戏曲的程式。布景主要是平面的，不用门窗。在剧本的编排方面如结构、人物介绍等，运用了话剧的方法。可以说新歌剧是在中国戏剧传统的基础上产生出来，和传统紧密结合着的新的艺术创造。但群众场面运用合唱，也参酌了西洋歌剧的办法。

建国以来新歌剧有相当大的发展：（1）演出的规模扩大了——乐队人数增多，乐器的种类和数量都增加了，配器的技术不断有所提高，合唱队加强了，舞台美术、服装、道具、灯光、效果都随着有不断的加工。（2）题材广泛了——现代的、历史的、民间传说、神话故事都有。（3）歌唱舞蹈和表演的技术提高了。恰好正当这个时候，提出了更多更好的向传统学习的要求。

在今天为什么把向传统学习提得那么重要？我们认为在中国舞台上表现中国人民，不能脱离中国戏剧艺术的传统，必须继承并发扬这个传统。人们曾经提出向传统学习什么？如何学习？这个问题好象也很简单，但是不大容易回答，现在只能根据我一点浅薄的体会来试谈一下。

以前大约是由于一种正统观念，当昆曲盛行的时候，人们总是以昆曲为标准衡量中国的戏剧。昆曲衰落了，京戏盛行，便又把京戏当作中国戏曲的最高标准。解放以后党提出了“百花齐放，推陈出新”的方针，经过几次会演，人们的眼界扩大了，才发现中国各地的各种地方戏是一个广阔的、蕴藏丰富的宝库，使人们更进一步认识到中国戏剧艺术积累之深厚，而历代艺人、剧作家——绝大多数是无名的——如何运用他们的聪明智慧发挥了艺术创造。我们对于昆剧、京剧要给予应有的高度估价，但不能“定于一尊”。

京戏的基本曲调是二黄和西皮，本和汉调一样。自从入京以后，吸收了昆曲梆子等的一些长处，在声腔道白里掺进了一些北京话的音调，逐渐发展成为京戏。它在声腔、舞蹈、武功和敲击乐器的运用方面，有独特的创造。在人物形象塑造方面，包括形体动作，服装化妆，夸张得体，鲜明醒目。百年来表演技术上的加工积累，做到了十分精练准确，这一些都是可贵的。但由于一直在封建王朝的首都培养起来，为适应宫廷

和士大夫的爱好，不自觉地偏重了技术和形式，而对于戏的内容，人物的性格、思想感情等的描写，人民生活的反映，却很少加以注意。在这方面，地方戏就不同，只要看川戏，就会感到生活气息浓厚，而人物的心理状态又描写得那么深刻，因此就有比较能深入人心的感染力，其他地方戏也有异曲同工之美。还有一点就是地方戏的剧本文学性强的比较多，我们在这方面研究得还不够。近年来在互相影响之下，京戏从各地方戏里吸收了一些好的东西，在某些方面更有所提高。地方戏可以向京戏、昆戏学习，京戏、昆戏也应当向地方戏学习。

五

我们很难在这里把各剧种拿来比较短长。只要把中国戏曲作为一个整体概括地来看一下，就发现从古至今遗留下来数以万计的剧目，有很多是非常好的。其中有各式各样的悲剧，各式各样的喜剧，也有各种各样富于诗情画意、芬芳的泥土气息的民间小戏。这些戏反映出中国人民对政治生活、社会生活、家庭以及妇女问题、恋爱问题等等的看法。从这当中可以看得出中国的历史传统，道德观念，和阶级斗争的某些时代面貌。剧中的人物，从帝王将相到最下层的人物，都能在戏里充当主要角色，而且对被压迫的下层人物充满着同情，这是一个很大的特点。

在题材方面有历史戏，有民间传说，有神话故事，有反映当时社会各阶层生活的戏。

戏曲中的历史戏不一定根据正史，大部分是根据稗史或历史小说；有时甚至为着达到艺术目的，可以假借古人加以发挥，创造出新的人物形象。例如曹操、关羽、包拯等等都是。历史戏歌颂着爱国、富于正义感、勇敢、贞洁的英雄人物。他们总是在自己认为是正义的斗争面前，毫不犹豫地牺牲自己成全别人。中国历史上许多男女英雄都是这样。他们崇节操、重然诺、守信义、轻生死，有的是慷慨捐躯，有的从容就义，有的忍辱负重取得最后胜利。不管他们怎样表现，可以说都是为了了一定的政治的和社会的目的，很少有是为宗教信仰的。反映在戏里也就是这样。那些英雄人物虽然为了政治目的牺牲自己，但不都是有职位的，义士烈女多半是平民百姓。中国有句古话：“英雄不怕出身低”，在中国戏曲里，只要是为正义而与邪恶作斗争的人都被表扬，并不因为他出身卑微而有不同的看法。中国的历史戏有悲剧，有正剧，也有喜剧。如“赤壁鏖兵”就是属于喜剧型的。象“赵氏孤儿”“风波亭”“柴市节”等都是有名的历史悲剧。还有就是所有的悲剧在结尾的部分总加上教人松了一口气的处理，如“赵氏孤儿”最后报了仇。这一点中国观众认为是很必要的，这表示着人民的愿望。

中国纯粹的神话并不多，在戏里比较突出的要算“孙悟空大闹天宫”“哪吒闹海”之类表现着浪漫主义的奔放的气概。民间传说涉及到神鬼的却不少，妙在人和神、鬼、狐仙都可以生活在一起。神可以从天而降化为人，人也可以上天化为神。天上的神原来都是人，不过他成了神就高人一等，而他们也经常关心人间的事，而乐于帮助善良的人，惩罚坏人。说起来这

是迷信，但在民間傳說中涉及到鬼神的大多數是勞動人民或者被壓迫者假借來表達階級意識和自己的願望。例如：窮苦的農民娶不起老婆，還經常受地主的虐待，就幻想着有仙姬下嫁，過着美好的生活，把地主壓下去。“牛郎織女”就是這樣的故事。孝子董永父死不能葬，賣身為長工，感動了玉皇大帝（天地間最高的主宰）的第七個女兒張七姐，下凡配給董永，三天之內織了一百匹絹，從貪婪的地主手里替董永贖了身。凡屬美麗多情的仙女，愛的總是貧雇農、窮書生，要不就是小傭工——“白蛇傳”里許仙那樣的小店員，過去在社會上是直不起腰來的，而白素貞就愛上他。這樣的例子舉不勝舉。這些美麗曲折的故事可能就是從那些不得志的人們心里構成的。在舞台上演出來，觀眾往往為他們流着同情的眼淚。來自民間傳說的戲，不論是涉及鬼神不涉及鬼神，精神總是一樣：同情窮人、被壓迫者、受冤屈的人，憎恨為富不仁、嫌貧愛富、仗勢欺人、忘恩負義的那么一些家伙。這里頭表現着對壓迫階級，對封建婚姻制度，對不公平的法律等等的強烈反抗。象“焚香記”“柳蔭記”“彩樓配”“秦香蓮”“寶娥冤”“打漁殺家”，傾向性都是非常鮮明的。還有象“棒打薄情郎”，寫一個最卑賤的城市貧民的女兒，搭救了一個幾乎在雪中餓斃的秀才，那秀才和她成了婚，等到秀才高中之後，就覺得她不配做他的妻子，把她推到河里去；這和“焚香記”一樣，寫一個卑微的女子是那麼善良而多情，而享高官厚祿的知識分子却是那樣品質惡劣，心腸狠毒。中國戲曲里這樣的戲很多。在封建社會里被壓迫受冤屈而死的人不知多少，在舞台上對他們付出了深厚

的同情，不断地为他們呼吁，提出控訴。这正是戏曲中人民性的表现。

反映社会生活的戏，有的根据民間传说，有的是虚构的故事，有的假托古人，形式不一。而在民間小戏当中，就有描写劳动人民健康朴素活泼愉快的恋爱生活的“打猪草”“刘海砍樵”“王三打鳥”这类的戏，看着令人有清新之感。这在大型剧种里是看不到的。

在中国戏曲里，写女将特别出色（女将的形象京戏表演得最为精彩）。象穆桂英，一个年青女子占一个山寨，真是天不怕地不怕。她不管封建婚姻制度，自找配偶，誰要敢于欺負她，她就把誰打得落花流水，連她的公公有名的楊六郎也被她打下馬來。为着保卫国家多年作战，全家都受到很大的牺牲。她退休之后，经过二十年，为着外兵犯境，她毅然再担起战斗任务。这样的一个人物，在封建社会里是少見的，可以說是完全出于虚构，可是看上去形象是那么完整，不由得你不認為真实可信。請看“穆柯寨”“穆桂英挂帅”这些戏，的确是健康美丽，生动活泼。不仅是由于内容，也由于表现的形式和方法。这些戏能把观众引到一个艺术的美的境界中去。象这类女将的形象是不是毫无根据的呢？那却不然，隋唐时的花木兰，宋朝的梁紅玉，明朝的秦良玉，都真有那样的女性。就象“水滸”里的扈三娘、孙二娘、顧大嫂那样的人物，在中国社会里确实有，并不是奇特的。在戏曲里这些女将無論是聪明才智韜略武功，都胜过当时和她们同等地位的男人。而她們的丈夫往往是她們的部下，只能够听她們的命令。这是非常富

于戏剧性和浪漫主义的。在男性中心社会里，这种描写是大胆的，表现着一种理想。

戏曲里专为宣传宗教的戏很少。流传民间宣传佛教的有“目蓮戏”，宣传道教的有“韓湘子九度文公十度妻”一类的戏。目蓮戏演的是：刘十四娘打僧罵道，杀狗开葷，死后被打入地獄，受尽苦难。她的兒子目蓮（俗名傅罗卜）成了高僧得道后，从地獄里把他母亲救了出来。这个戏宋朝就已经有了，流传很广。宋朝的目蓮戏是怎样的现在无从得知，就清代所演的看，連台三天演完，其中除刘氏打僧罵道下地獄、目蓮救母的本文之外，还穿插着追杀神、舞鋼叉等的惊险場面和許多短出，如：裁縫偷布、邻居偷鷄、尼姑思凡、和尚下山等类的戏，而这类的短出戏特别受欢迎。尽管在整本戏的結尾部分，那些犯淫、杀、偷、盜之罪的人会受到雷轟或是下地獄。但就单出戏看，如尼姑思凡、和尚下山之类却都是露骨地反宗教的。四川的目蓮戏包含着有两本大戏：“岳传”和“西游記”。“西游記”可以說是宣传佛教的，但在中国，佛教和道教尽管有矛盾，释迦牟尼和道教的祖师太上老君完全可以和平共处。“西游記”把释迦牟尼的法力描写得特別大些。可是讀者大多数只当作有趣的神怪小說看，表演在舞台上更只看些离奇变化和武术表演。宗教宣传的意味可以说微乎其微。至于“岳传”是宣传爱国的。說岳飞是大鹏金翅鳥下凡那样神話式的附会并不居主要地位。由此看来，目蓮戏也还不能作为純粹宣传佛教的戏。

韓湘子是有名的“八仙”中的一个。他的故事和八仙中另

外一个仙人吕洞宾的故事同样广泛地流传在民间。据说韩湘子是唐朝大文豪韩愈的侄儿，他成了仙，就想劝他的叔父和他的妻子也去修道，他运用神通变化，对他的叔父韩愈进行九次说服，对他的妻子说服过十次，这就是所谓九度文公十度妻。度就是引度成仙的意思。每一次的“度”用着不同的方法去试探说服，最后使对方失掉凡心，再进一步便脱了凡体成为仙人（也有月明和尚度妓女柳翠成仙的事，见于元曲）。中国古代帝王即如秦始皇、汉武帝、唐太宗那样英明的帝王，因为已经富有四海，便只想长寿，要求不死之药，以为可以服食而成仙。达官贵人也相仿效，有的中毒死亡还不自悟。唐朝的韩愈、白居易都反对这种迷信，九度文公的故事显然是道士们造出来骗人的，假设韩文公都被说服了，其他俗人就惟有皈依。但是不管这些故事编得多么巧妙，在戏曲舞台上并不占什么地位，也不是什么好的保留节目。至于“韩湘子卖杂货”“吕洞宾三戏白牡丹”之类的戏，并不以宣传道教为重点，而是以谈情说爱为主要情节的。

宗教戏在中国戏曲中就数量而言真不过沧海一粟（这并不等于说所有的剧目都不带神鬼的迷信），中国戏曲的主要内容可以说是：正义与邪恶的斗争；爱国主义与投降思想的斗争；人民对不良制度的斗争；阶级间的斗争；还有就是人民对美好生活的愿望，对被压迫者的无限同情。不可諱言，戏曲产生并形成于封建社会里，不免带有封建性的糟粕，根据历史时代总的来看，却是爱憎分明，所以善与恶的界限也很分明。请让我从剧本方面来探讨一下，再来谈一谈表演，这样可能对中

国戏剧艺术传统得其概略。

六

戏剧是在有剧本以前早已形成的。原始的剧本只是把舞台上所表演的记录下来，最初并不完整；过后才逐渐产生编制剧本的作家。元杂剧的作者都是和艺人们生活在一处而地位不高的，可是他们深入民间，所以写出来的作品，健康朴素，感情真挚，曲词道白都很自然，不加雕琢。其中出了一些伟大的作品。明朝才有有地位的文学之士编写杂剧和传奇，其中还有达官贵人以写作传奇为消遣。清朝杂剧、传奇的作者知名之士也不少。只有乱弹——弋腔、秦腔、徽调、汉调——的剧作者绝大多数没有名姓留下来，可是他们的作品深入民间，影响甚大。

中国的戏剧产生在民间，成长在民间，生活在民间。有时尽管在御前上演，并不专属于宫廷。唐朝的教坊表演的是歌舞。杂剧的名称起于宋朝，北宋时宫廷宴享已把杂剧作为一项节目，但那时的杂剧是类似唐朝参军戏的滑稽表演，还没有形成完整的戏剧，元杂剧才具备了戏剧的本质和完整的形式。但这不是由于宫廷的培养，和南戏一样，是出于民间的创造。自戏曲形成以来，宫廷从没有专用的戏班；达官贵人富豪之家有养小班的，但并不多。清朝有把皇帝特别欣赏的伶工作为“内廷供奉”的，也只是少数几个名角。艺人的生活全靠公演维持——或在戏园，或在庙会演出；逢年节或赛神赶集之期就

在农村巡迴演出。还有许多戏班經常在农村轉来轉去，有的江湖流浪，过着挨飢受冻的日子。可是戏剧艺术的創造也从他們那里出来。在旧社会里，戏曲不可能不受封建道德的影响，和当时当地法令的限制；也不能不多少迁就一些紳士們的好恶；可是主要的观众是一般市民、手工业工人和农民。如果所演的戏不为广大群众所喜聞乐見，艺人也就不能維持生活。

昆曲称为雅部，它的素材也是来自民間，不过这个剧种的形成是在城市，經過高級知識分子的一再加工，音乐、唱腔、表演、舞蹈等的技术方面有很大的提高。只因着重磨光，以至細膩熨貼有余，而刚健朴素不足。声腔偏重柔美，文詞竟尙典丽，这就使人听起来难懂而易悶，看起来显得温。最初因为有些新的創造，曾盛极一时，后来因为愈来愈专为配合知識分子的胃口，脫离了广大群众而漸趋于衰落。代之而兴的就是从民間崛起的乱弹（所謂“花部”）。乱弹不仅是詞句通俗，而且在編剧方面有新的創造。

传奇剧是从南戏发展而来的，它突破了元杂剧四折一个人唱那种形式的限制，使每个角色都能唱，有独唱，有对唱，有合唱，因此每个角色都能有所表现。作家构思运笔，感觉更加自由而易于暢达。色彩也更为丰富。但减弱了元杂剧的“本色”，致有肌肉丰满而骨力不足之感。篇幅失于冗长，夹杂着一些与正文无关的場子，損害了故事的連貫性，妨碍着突出主题。一本戏往往多到四十場以上，从头到尾要十几个小时才能演完，而主要情节占的篇幅并不多。这是很大的一个缺点。有閑的士大夫們可以慢慢地欣賞，或挑选自己所喜爱的几段演

着看，一般的观众就会不耐烦。昆曲的衰落，剧本冗长、故事不集中、主题不够突出也是原因之一。

人民大众看戏总要求故事完整，有头有尾，脉絡貫通；人物形象鮮明，爱憎分明；情节要紧凑，交代要清楚——情节不紧凑就不容易引起兴趣而容易温，交代不清楚就不容易看懂；对照要强，也就是说要有矛盾冲突，显示出强烈的戏剧性；詞句要通俗，說唱出来要讓人能听得懂；声腔要爽朗高亢而有变化，首先讓人听得見，还要听得好听，唱得要动人。还有一点很重要的，就是戏最怕罗嗦，要能重点突出，要言不繁。中国戏曲就有这样的传统，而到乱弹格外鮮明地表現出来了。

过去人們都說中国戏曲是浪漫主义的。的确它带着浓厚的浪漫主义色彩，表达着人們的理想和願望。但它是和当时当地人民的现实生活紧密結合着的。其所以千百年来深入人心，正因为人民从舞台上不仅看到生活的縮影，也体会到生活的本質。

乱弹(包括各地方戏)是以小戏起家的。民間艺人沒有足够的資財組織大班，他們就湊合少数的演員演人少的戏。以徽班、汉班的旅行剧团为例，人数最少的只有七个人，那当然很困难。所以有“七紧八松九快活”的話。人少只能演两三个人一出的折子戏，很难演出整本大套的戏。要等賺了点錢，队伍逐渐壮大后才能演大戏。所演的短戏是各色各样的：有的来自元杂剧，有的根据传奇剧改編，有民間傳說，有根据小說或說唱故事改編，还有就是直接反映当时当地的现实生活的小戏。他們发展成了大班的时候，根据每个剧种或每个班子的习

情和特点，剧目各有重点不同，一般的都是成了大班就更多的演历史戏。成了大班以后，他们仍然不会脱离一般市民和农村的观众。他们一代传一代，以卑微的身分处在广大群众当中，经受着种种艰难困苦，看过无数的悲欢离合，尝过酸甜苦辣各种的人情滋味。他们懂得群众欢喜什么，不欢喜什么。他们严格的锻炼着表演技术，同时深刻地体会着人民群众的爱憎。有些剧种——例如秦腔、二黄，历史原来很长，这些腔调当弋腔昆曲盛行的时候，早已存在民间，逐渐发展，“由附庸蔚为大国”。他们编剧的方法比杂剧奔放自由，比传奇扼要而简练。最初把几个小戏串连成为一个整本戏，往往显得生硬。例如王宝钏的故事，分为八段，每段成为一个小戏，都颇可观。把八出小戏不加剪裁连起来不能成为一个完整的剧本。还有些戏单出小戏很好，整本却不精彩，就只剩下单出。经过相当时间的酝酿过程，才有了把一个完整的故事在约三、四小时内演完，象“四进士”“秦香莲”之类的整本戏。它在结构、故事排列、人物介绍、唱白的安排方面，继承了杂剧和传奇的传统，而又在原有的基础上发挥了创造性，做到了故事完整，人物形象鲜明，对照强烈，节奏明快，结构简练，文词通俗，声腔嘹亮。这是符合于广大群众要求而经过考验来的。过去人们多从文词之美评论戏曲剧本的得失，观点十分狭隘，认为杂剧传奇之外没有戏剧文学，这是完全错误的。我们在各种地方戏里都能发现很好的剧作，如果我们要写表现中国人民、反映中国人民生活的戏，就可以而且应当多向传统的戏曲剧本学习编剧，其中尤其值得学习的是地方戏。

七

中国的舞台原来是能从三面看，沒有布景，不用幕的。因此表演和編剧都根据这样的舞台条件而有特殊的創造，具备着特殊的风格。中国戏是歌(唱工)、舞(身段和武工)、表演(做工)、道白四者同时具备而又結合得很好的特殊的戏剧艺术形式(有人認為中国戏还包括着朗誦和默剧的成分是不錯的，为談話的便利起見，我想把朗誦部分归在道白里，把默剧部分归在表演里)。至于四者如何适当地配搭——那样多一点、重一点；那样少一点、輕一点，这要看戏的内容和性質来加以处理。写剧本的必須通晓表演艺术，給演員以發揮才能、表現技巧的机会；演員要演好一个戏也就要有多方面的技能。

要全面介紹中国戏的表演艺术很不容易，在这样一篇文章里尤其为难，只能概略地談几个特点。

戏必須讓人容易看懂，而大多数的人看戏首先要明白演的是什么故事。中国农民的历史知識大部分是从看戏得来的。因为戏里表演着許多历史故事。为广大人民群众演戏，就必须把故事介紹清楚。整本戏故事一定要完整自不用說，就是摘取整本戏中的一段来演，也不能完全沒头沒脑。——有許多戏的故事是家喻户晓的，从中抽一段演，多数观众也能看懂，但不是每个观众都懂，所以折子戏也都有些必要的补充叙述。有許多折子戏单独看也成一个独幕戏的样子，我想就是这个原故。戏，首先要讓人容易看得懂，但故事安排得不好也就不

容易看懂。中国戏多用源源本本的順叙，比較少用倒叙；故事的关键部分必然着力交代清楚，就是小关节目必要时也甚至不惜重复交代（善用重复是一种技巧），用意不过是讓人容易懂，并加深印象。

源源本本叙述，清清楚楚交代，会不会弄得平鋪直叙、冗长拖沓呢？不会。我們可以把关键的部分着重描写，把非关键的部分带过或略掉。在中国舞台上時間空間的运用十分自由，但絕不因此而有所浪费。例如写信，只要由寄信人用一两句話說明寄那封信的目的——約人会面、赴宴、会战等等——就行，沒有把信念出来的必要。宴会只要摆上几个杯子，吹打，入座举杯就行，宴会的細节全部可以略掉。因为观众要看的不是宴会，而是宴会的目的和所起的作用。从甲地到乙地去办一件什么事或会一个什么人，不管两地距离多远，演員可以用下场再上场的方法表示起程和到达（这样做就要当作两场处理），也可以在台上轉一个弯就算到了——观众所要知道的是到了之后如何如何，不需要知道在路上的情景。但如果行路的情节是主要的，那就得着重描写。例如“坐楼杀惜”宋江丢了書信，从街上找到門里，再找到楼上臥房里，表演得非常細致，交代得十分清楚。就是要从这里看出他心里是怎样着急；最后他肯定在开樓門时掉的，观众也就等着看下面的戏如何发展；所以路虽短，要着重描写。又如“穆柯寨”，許多人从雁門关走到穆柯寨，路隔很远，来来往往好比進門出門那么容易，正因为路上沒有需要交代的事，就从略。还有就是上楼下楼、出門進門、上船下船都只用动作表示就可以分得很清楚，

只要交代一下，观众也就明白。时间的变换也可以用简单的方法表示，例如一个人早上出来打鱼，经过一段表演之后，他看看天，说日落西山回家去吧，也就明白了。还有象一夜到天亮，就用更鼓来表示，非常经济而有效果。总之观众只要能明白就不必多加说明，观众能想象到的就留给他们去想象去体会。台上不必有山、水、楼、门、船、马之类，通过演员的动作和观众的想象，比看见真实的东西更能收到艺术的效果。舞台不管怎么宽，总是狭小的，演员的表演和观众的想象结合在一起，就可以创造出更宽广更美丽的境界。还有就是唱词和道白是精练的艺术语言，不贵在长篇大套，而贵在能传达弦外之音，言外之意。观众来看戏，有看得到的，听得到的，也有看不到听不到只能在想象中体会到的东西，交織起来，艺术的境界就更广阔。更能得到美的欣赏。要创造这样的艺术境界也不是容易的，主要要看演员的表演技巧能否达到一定的标准。最简单的如行船、走马、开门、上楼、进窑之类的动作，也要经过一定的基本训练才能做好。动作要充分表现舞蹈之美，唱白要感情充沛，悦耳动人。做工、表情要真切而深刻，这一切都是为了表现生活、表现人物。

戏曲演员要求有高度的技术修养，同时在表演艺术方面有一套程式，要善于运用。程式不是死板的，是能灵活运用的。程式好比一套字母，拼起来就成为文词，拼成怎样的文词，那要看一个戏所要表达的是什么，其中人物的性格、思想感情是怎样的来作决定。运用得好与不好，那全看演员的艺术修养。有人認為中国戏专重外形，不注意表达内心活动，这个看

法是不对的。还有人說中国戏的动作不是直接从生活来的，那也不对。中国戏里所描写的人物，总是善恶分明，所以形象也鮮明。中国观众不喜欢看晦澀难解的人物形象。因此，在中国戏曲里，象欧洲近代剧里某些戏那样专为挖掘一个人物复杂的心理状态的戏，可以說是沒有，但这不等于說中国戏曲不注重心理描写，它的长处就在能用简单的綫条勾勒出人物的形象，并使他的內心活动自然流露。一个演員能不能把戏演好，也就看他能不能掌握这一点。而且有各种不同性質的戏，就有不同的表演方法，还有即使同样性質的戏，却有不同的着重点；有的重唱，有的重舞，有的重念白，有的重做工，而这四者又永远是紧密結合不能分离的。象关羽“单刀赴会”那样，有歌有舞有白有做，綜合起来表現出一个英雄人物的忠誠、勇敢、机智和他的气魄。象这种戏没有什么曲折复杂的心理描写，可是象“坐楼杀惜”、“西厢記”的賴婚、“柳蔭記”的楼台会等就大不相同，每个人的心思那么深刻，交織得那么細密，而情感那样的激动，都从节奏鮮明的外部动作表現出来。

不能否認戏曲的形体动作是強調舞蹈之美的，但是必須認識戏曲也是通过人物表现生活，演員的形体动作不可能不从生活中来，否則观众就不予認可。把生活当中的动态加工提炼，使其美化、舞蹈化，来表現艺术的真实，不为舞蹈而舞蹈，这是中国戏曲的一种特征。誰都知道，“起霸”的动作是表示战斗前整頓盔鍪；“趟馬”是表示試馬、跑馬；出門進門、上船下船、上楼下楼等，是不必多加說明，一看就懂的。至于抖袖，因为近年来旦角耍水袖花样增多了，人們就誤以为抖袖只

是为了舞蹈之美并无生活根据，其实角色出場时的抖袖，不論男女都是整飭仪容的一种动作，过去穿长袍大袖的时候在生活当中原来有的。此外如生气的时候拂袖而去，相爱时联袂同行，举袖拂尘，掩面啼哭，振袖惊駭等等，都从生活中来，不过較為夸张、美化罢了。水袖無論舞得如何巧妙，决不能违反剧情，决不能不与角色的身分、感情吻合。戏曲里的舞蹈动作是为着塑造人物形象，表现生活，是从生活来的。

八

以下我想总的举几个例子，并从各个角度来試談一下：

“打漁杀家”，萧恩和桂英一上場，听他們三言五語，看他們的动作，就知道他們是父女二人。家道貧寒，打魚为生；父亲年迈，对他的职业有些厌倦，而为生活所迫不能不干。我們只看見萧恩撒了一网，沒有得魚，他却吩咐女兒把刚才打的几条魚烹了下酒。看他的行动和他的气派，不是一个普通漁夫，并可看出他当时的心情煩悶。及至倪荣、李俊两个人来訪問他，就看出他是江湖上的英雄好汉。萧恩和倪、李二人刚刚在船头上坐下喝酒，一个坏蛋上場，意欲調戏桂英。萧恩問他干什么的，他說是問路的，問他：“問的是那一家？”他假說問的是丁府。原来丁太师是那里最有势力的大地主，他想借丁家的旗号唬萧恩。萧恩未尝不知那坏蛋的来意，可是他还是老老实实指給他到丁家的路。不料那个家伙还在贼头狗脑，他才把他闖走。倪荣問萧恩那人是来干什么的，萧恩

說：“問路的。”倪榮說：“那里是問路的，分明是……”蕭恩馬上止住他說：“量他也不敢。”从这里看出蕭恩的处境——年老，有了家，生活困難，要顧全在江湖上的聲譽，又不想像過去那樣隨便闖禍。接着丁家討漁稅的來了，蕭恩請求延期，丁家的奴才出言無狀，激怒了倪榮、李俊，把他赶走。倪榮對蕭恩說：“蕭兄如何這等懦弱？”蕭恩說：“他們的人多。”倪榮說：“我們弟兄人也不少。”蕭恩說：“他們的勢力大。”倪榮說：“欺壓俺弟兄不成！”蕭恩說：“這就難說話了！”在這簡短的對話里，看出蕭恩痛苦的心情，隱忍的態度。另一方面也為下面的戲留好余地——蕭恩被逼得忍無可忍，打走了丁府討漁稅的教師爺，再去告狀，幻想着法律還能有些保障，不想縣官非但不准狀，還打他四十板子趕下堂來。他這才一氣棄了家，和女兒一道去把丁太師殺了。這個戲只看頭一場就顯得那麼簡潔：只寥寥幾筆，就把當時的社會情況，勞動人民的處境，豪紳地主的橫暴，蕭恩這個人物的心情點染出來。而整個戲一氣貫注，精力飽滿。在表演方面，蕭恩、桂英的人物造型，長年累月以來吸引着千千萬萬觀眾的同情。就在編劇方面的確也是高手。

“坐樓殺惜”寫的是一對貌合神離的男女——宋江和閻惜姣。女的已經愛上了別人，男的雖然聽了些風言風語，卻不大相信，對女的怀着猜疑，又還不免有所留戀。彼此見面，互相試探，閻惜姣只想早点散了拉倒，就一個勁兒嘔宋江，逼他提出離婚，可是宋江却不鬆口。一來他知道了閻惜姣私通他的學生張文遠，他氣不過；二來這件事情有關他的體面，他還沒

想到一个适当的方法应付；还有就是对閻惜姣不免还有些舍不得；直到最后他才下决心和她断絕。可是过了几天，被閻惜姣的母亲一拉，他又去了，以致遗失了梁山泊給他的密信，被迫杀死閻惜姣，犯了命案。大体輪廓如此，实际这两个人物的心理状态比我說的还更要复杂。这个戏描写人物的内心活动，颇为細密而深刻，对话极为生动，因此不是真能表现性格的演員就很难演好。这是属于做工戏的。从这里可以学习如何念台詞，如何传达人物的内心状态，如何掌握节奏。

“焚香記”演的是王魁負桂英的事。歌女焦桂英資助落魄的秀才王魁上京赶考，临行时节，王魁想起他飢寒交迫，倒臥长街，多亏桂英救他，感恩戴德，无以为报，他說要把她当作自己的母亲、自己的老师一样，他拉桂英同到海神庙去发誓，表示永不負心。这场戏里的王魁真是情意纏綿，恩感深厚，焦桂英十分为之感动。一到他进京得中状元，入贅相府，立刻觉得娶一个卑賤的歌女，有辱身分，便派人送一封信、二百两銀子給桂英，就此一刀两断。焦桂英拒絕了富貴人家的利誘，靜等王魁回来，好容易接到一封信，拆信一看，只觉得天旋地轉。她想去控告，官府是不会准她的状子的。她只得点起一把香到海神庙对菩薩去控訴，泥塑木雕的菩薩也不能替她作主，她把神象打倒，就在庙里自杀了。她的鬼魂一直追到京城，活捉了王魁。这个戏傾向性异常明显，写王魁滿身錦綉却是虛伪卑鄙、忘恩負义的小人；焦桂英一个卑賤的歌女，却是真挚善良、情深意厚；一旦受了欺侮，憤怒的猛火把菩薩和仇人一起烧掉，自己也同归于尽。这个戏从头到尾情感激越，对照强烈，爱憎

分明，歌詞和對白都入情入理，十分動人。川劇藝人為王魁和焦桂英創造出生動的不可磨滅的形象。

“彩樓記”說的是一个富貴人家的小姐劉翠屏愛上了貧而多才的青年呂蒙正。翠屏的父亲嫌貧愛富把他夫妻趕出門去，他們一同住在破窑里，受盡飢寒之苦，貧而不改其樂。呂蒙正終於中了狀元回來，劉翠屏的父亲想接他們回家，他們拒絕了，劉翠屏不再認她的父亲。這種諷刺嫌貧愛富的戲很多，這個戲特別富於幽默，而沒有一點火氣。整個戲似乎很平淡，有一場是呂蒙正帶着妻子回破窑；下一場是一無所有過穷年的光景；再下一場呂蒙正到和尚廟里去赶斋，扑了个空，回窑来看見里面煮着一鍋粥，而窑門外在雪上留有男子和女子的脚印，他疑心他妻子劉翠屏接受了人家的周濟而有外遇，吵了一架，劉翠屏閃爍其辭故意氣他，然後才告訴他是她媽媽派人送給她的，解釋了誤會，這才勉強度過了殘年。這樣几場戲要写得有趣味，演得能吸引人是很难的。可是这几場戲就那么富於詩意，富於幽默感，在台上演出來無論動作、表情、念白无不生動自然，處處引人入勝，表現出高度的表演技巧。

“穆桂英”是一个很爽朗的表現性格的喜劇。這個戲唱工不多，以念白和做工見長，還有必不可少的武工表演（有使用双槍的舞蹈等）。這類戲若沒有武工表演，人物的性格就顯不出那么鮮明。這類戲的劇本，不是為了案頭欣賞的，單讀劇本不覺得怎么样，一到舞台上，就妙趣橫生，十分精彩。

“將相和”寫的是趙國兩個大臣廉頗和藺相如的矛盾。廉頗自恃有戰功，不滿于藺相如做宰相，故意与藺相如為難。藺

相如为着国家一再忍讓，而廉頗态度不改。后来他听了虞卿的劝告，明白了将相不和国家之祸，才感觉到自己錯了，毅然到藺相如那里負荆請罪。在簡短的几場戏里，表现出藺相如豁达大度相忍为国和廉頗勇于改过的精神。当廉頗听了虞卿的話，便毫不犹豫背起荆杖去見藺相如，表示悔改，彼此拥抱，从此成为刎頸交。表演是夸张的，节奏强烈，气势雄渾，两个人都显得忠誠勇敢，深切感人。

“赵氏孤兒”，程嬰、公孙杵臼、卜鳳，这三个人同有沉重的心情，坚决的意念和临危受命、临难不苟的精神，因每个人的处境不同，在观众面前就表现出不同的态度。这类传统的保留节目，有一套經過千錘百炼的表演方法，对人物的性格和心理描写，都是十分注重的。

关于中国戏曲的編剧和表演，简单的几个例子决不足以概括說明，以上所举的几个戏，不过聊見一斑，但也可以約略看出在传统的戏曲里值得学习的东西还是不少。

九

关于学习传统，我想提出以下的几点意見以供商討：

(1) 繼承传统不能毫无批判，毫无选择。中国的戏剧艺术是在封建社会里在被压迫被賤視的情形之下成长起来的。一方面它有深厚的人民性；另一方面也不可能不受封建社会的影响，而掺杂着糟粕。如果现代的艺术作品中有香花也有毒草，过去的时代里不可能只有香花沒有毒草。我們不能說只

要是旧的都是好的。总的看来，中国的戏剧艺术传统，菁华是不少的；但有些戏糟粕和菁华往往掺杂在一块儿，就在舞台上，也不可能没有庸俗的低级的表演。解放以来，许多剧目经过整理，大体上可以说剔除了粪土，显出了珠玉的光采。但是我们在向传统学习的时候，要真正懂得好坏，这就必须要深入研究，把自己变成内行，浅尝辄止，可能一无所得，或者忽略了菁华，拾取了糟粕。要吸取传统艺术的菁华部分，加以发展，来丰富新的创作，首先要懂得透彻，否则就谈不上批判的接受。有人说，对戏曲不敢碰，怕鑽进去出不来，这还是轻视传统的说法。不鑽进去就无法了解传统，也就谈不上继承和发扬。

(2) 话剧、新歌剧和戏曲，各有其不同的艺术形式、特点和规律，可以互相影响，互相浸透，互相学习，但彼此不能代替，学习传统不能硬搬。京戏和越剧同样是戏曲，如果京戏去掉了敲击乐器，改用越剧的音乐上场，就显得温，而且很不调和。有的话剧，如果认为适当，不妨运用锣鼓加强节奏感，但仍然是话剧。京戏里象“坐楼杀惜”对话很多，唱很少，但无论如何不是话剧。新歌剧有唱、有白、有舞，但和戏曲的各剧种还是大不相同。不顾到每一个剧种的特点，生搬硬套，是绝对行不通的。要向传统学习，首先要懂得它的长处、优点是什么，用来帮助提高；就是失败的經驗也可供参考。

(3) 在传统的剧目里，有许多很好的剧本。我们就看它怎样写人，怎样写人与人的关系，这是写剧本的关键。在戏曲剧本里也脱离不了思想、生活和技巧，我们可以通过剧中人物的行动，体会到剧作者的思想，看出当时的社会生活，出色的剧

本里面所出现的人，现在看还是活人；人和人的关系极为自然，这就表现出所反映的生活是真实的。

没有那一个剧本是没有思想的，如果为着表达一种思想，或者为着要达到某种教育的目的，而在剧本里讲长篇大套的道理，那一定不是好剧本。传统的剧作中就很少见有大讲其道理的。中国戏曲是通过人物的感情和具体行动来表达思想的。通过焦桂英的感情行动，使我们不能够不同情她，不能不憎恨王魁，她并没有对我们讲什么大道理。看白素贞对许仙真挚的爱，我们就憎恶法海。这样的例子多不胜数，我们为什么不可以学一学？

(4) 戏曲剧本的写法，很象中国的水墨画，贵在生动简明的点染和勾勒，不贵多作说明。我想学会这一手很有好处。生怕观众这个不懂，那个不懂，一再解释，并不是观众所欢迎的。但这并不是说不要交代清楚。

戏是让人看着受感动的，不是让人当谜来猜的，所以必须让人一看就懂。昆曲唱词难懂，但是戏的情节和人物的形象，还不难理解，有的道白也还比较通俗，所以还站得住。乱弹就连唱词也比较通俗，所以就更行得开。一个戏不论它的陈义如何高，意思怎样深，如果不以平易近人的态度，浅显的表现方法，使人一看就懂，那就必然失败，也就是违背群众观点。生怕挖得不深，以致流于隐晦，这是最犯忌的。中国戏曲爱憎分明，开门见山，而又不流于平直的写法，可以算是传统中优良部分之一。

(5) 为着突出主题，把重要的情节着力描写，把不重要的

部分略过，这也是中国戏曲——特别是乱弹剧本的优点。我们的话剧也好，新歌剧也好，不妨试一试。就我个人的经验，真正做到简练，得费不少苦心。但简练是很必要的。其次就是适当的夸张和必要时的重复叙述。“焚香记”里头焦桂英的打神告庙，赵艳容的金殿装疯，都是相当夸张的，但是弓不拉到那样满，那种强烈的感情就出不来。要那么夸张才显得真实——艺术的真实。关于重复叙述，戏曲里是惯用的，不仅是为了把故事的重要关键、人物的重要关系交代的更清楚，更重要的是加深观众的印象。话剧作家也有的善于用重复叙述，就好比在乐曲中有一个旋律常常重复出现，非常巧妙。有的作家极力避免重复的叙述或者不善于运用重复，以致有些戏只要有一句半句话听不清楚就前后情节不能贯穿，这对观众是不利的。戏不象小说那样，看过了还可以翻过去看，巧妙地运用重复叙述，也还是合乎群众观点的。

(6) 戏曲是歌剧型的，但特别注重道白，对话不仅是真实生动，入情入理，亲切有味，而且还要韵调铿锵。这也是中国戏剧艺术传统的重要部分。从这里可以懂得中国语言之美，如果学习得好，对于我们写对话很有帮助。

(7) 戏曲之所以为广大群众所喜闻乐见，主要是因为它入情入理，不管演员的动作和化妆多么夸张，但在人物的感情、生活（包括风俗、习惯）方面都非常真实。令人看上去就好像确有其事，确有其人，情景逼真，便易于为人接受；否则观众认为不近人情便不爱看。

一个戏就好比一部交响乐，每一件乐器，乐章的每一个小

节，都能独自发挥作用，但合起来是个整体。所以发展要合理，层次要分明。尽管是源源本本，但不是平铺直叙，得有起伏，有高潮，结尾尤其要紧凑有力。戏曲中的许多好戏无不是这样。戏曲尤其对场次的安排，上下场的处理，特别注重。为的是力求条理顺畅，交代清楚，有变化又有重点。这样就使一个戏的进行显出和谐而鲜明的节奏。戏曲的好演员，经常注意每一个上场和下场。有许多戏，角色一出场就能把观众的注意力集中起来，下场的时候，也还能给观众留些余味，我觉得这都值得话剧演员和新歌剧演员研究学习。

有人认为戏曲表演节奏鲜明，主要由于敲击乐器。我认为这个说法还不够全面。敲击乐器当然能起重要作用，但戏曲音乐是根据一个戏发展的层次来安排的。由于要显出场次安排的起伏变化，就要求敲击乐器作适当的配合。演员的动作、表演、台词、歌唱紧密地结合着，简明而集中地表达人物的感情，原来节奏就是鲜明的，因此要求敲击乐器给与适应。总的说，构成戏曲鲜明的节奏是由于主线突出，明显的对照，夸张而简练的表现手法。无论演什么戏，做到简练明了也不大容易，简练往往就不易明了，明了往往不容易简练。戏曲的表演在简明方面确有独到之处。简明决不等于粗糙，更不等于肤浅。我们要求的是：情景逼真，细腻深刻，有体有势，有声有色而要言不繁——以极其有限的、简洁的动作和语言表达深远的情感——这也正是戏曲表演的长处。

(8) 戏曲有一套基本功夫，同时有一套完整的训练方法，首先是形体动作、唱工和念白，此外，便根据角色的行当最基

本的几出戏作为教材进行訓練。表演的方法有所謂手、眼、身法、步，这几种多半是和唱念緊密結合着的。在訓練的时候，可以分开进行，而大半是結合着进行。等到全部都学得差不多的时候，就可以逐漸深入，教师根据传统的标准一步一步要求学生。基本功夫的鍛炼，一直到成为名角每天都不能断。我認为我們的話剧、新歌剧都应该建立这么一套基本訓練方法。当然这也不能硬搬，应当根据自己的特点在传统的基础上建立一套新的方法，那就必須把传统的一套东西摸透，把其中許多最可宝贵的部分全部承受过来，推陈出新。基本功夫是非常要重的，形体必須經過鍛炼，动作才能够灵活、准确、漂亮。行話說：“身段要随和”，那就是說，要使我們的四肢百体行动坐臥能够随心所欲而又显得漂亮(艺术之美)。就所謂“心到、手到、眼到、步到”。还有就是語言：必須把中国語言的特点和規律摸透。要善于运用声音；要懂得各种不同职业、不同性格、不同感情的人物的口吻；要善于运用各种不同的語調；要做到口齿清楚，声音嘹亮，語意明确，感情充沛，韵調鏗鏘，要充分发挥中国語言的音乐性。把形体和語言两方面的訓練都做好了，然后才算有了表演的工具。工具必須經常磨煉，愈磨愈精，愈用愈熟，才能随心所欲地用来創造人物形象、表达主题思想。戏曲演員在这方面下着毕生不断的功夫，话剧演員、新歌剧演員，我想也应当如此。

我們的話劇，五十年来在艰苦的斗争中，积累下不少的經驗。艺术上也有一定的成就。但过去因为在极不安定的环境当中，沒有能够及时总结經驗，建立起一套完整的訓練导演演員的方法。解放以后成立了正规的戏剧高等学校，各剧团都設有演員訓練班。根据我們的实际情况，参考了苏联戏剧学院的教學計劃和教學大綱；由于苏联专家的帮助，更有系統地学习了并运用了斯坦尼斯拉夫斯基体系的訓練方法；同时也就加深了对传统戏剧艺术的認識，正在进一步系統地向传统学习。关于形体动作、台詞和表演技巧，尽量吸收传统戏剧的优点，但是还没有能够整理出一套有系統的完整的教材，这是我們正在努力的工作。

新歌劇也和話劇有同样的情形。新歌劇有唱、有念白、有做工、有舞蹈，似乎和戏曲没有什么大的分別。但究竟是两个不同的艺术形式，无法混同。新歌劇的演員应当比話劇演員更多的学习戏曲是很必要的，但也不可能把戏曲的一套完全搬用。在新歌劇的演員中，有的习惯于戏曲的唱法；有的学习声乐出身，用的是西洋的練声方法。这两种唱法在相当长的时期內，互相矛盾，无法調和。現在我們的歌劇院分成两个部分，一个部分主要演西洋歌劇，如“茶花女”“蝴蝶夫人”“小牛”之类；另一部分主要演反映中国現代生活的、历史題材的、神話傳說一类的戏。这样就两种唱法并存，这两部分的演員、导

演、編劇，也都感覺到向傳統學習的必要。最近音樂學院有唱男高音和女高音的學生，學習河北梆子，唱的非常好，這也就證明了一個人可以運用兩種不同的發聲方法，唱不同性質的戲，並沒有很大的困難。形體訓練，中國的傳統方法很有好處，它能夠使演員的動作靈活、準確、漂亮，而身體的發育勻稱。新歌劇和話劇的演員都在注重學習。關於舞蹈，新歌劇和話劇演員都學，新歌劇演員學得多一些，他們學民族舞蹈，也學一點芭蕾舞。除此之外，我們要在中國舞台上，反映中國人民的生活，表現勤勞勇敢的中國人民，必須要深入地研究中國的歷史、風俗習慣，要真正懂得中國人，還有就是對中國的語言之美還要精深的體會，能夠完全掌握運用。這是劇作家、演員、導演都應當多下工夫的。這樣也才能繼承傳統、發揚傳統。

黨的文艺方針是“百花齊放，百家爭鳴”。我們需要有各種不同形式、不同風格、運用不同手法的戲劇藝術。我們要求藝術的多色多采，只要是有利於社會主義建設，不違反社會主義原則的；有利於國際團結和民族團結的，符合於愛國主義和國際主義精神的；有助於提高共產主義道德品質的。所有不同程度的政治性、不同程度的藝術性的各種題材，各種寫法、演法，都是非常自由的。這一點我們覺得蘇聯做得很好，值得我們學習。在我們的節目單上，有中國的現代劇、歷史劇和民間傳說、神話劇，各種喜劇和悲劇，各種地方戲，還有外國的現代劇、古典劇，我們準備着有系統地介紹蘇聯以及各兄弟國家還有西歐有名的歌劇、話劇。

我們認為傳統是不能割斷的，必須永遠繼承。但是傳統必須發展，沒有發展就會有由停滯而趨于中斷的危險。中國的戲劇藝術有它顯著的特點，有它悠久而優良的傳統。我們異常珍愛它，要極力使它發揚光大。今天，在中國共產黨領導之下，一切藝術具備着遠大發展的優越條件。六億人民的國家有極為豐富而肥沃的土壤，將使我們的戲劇藝術不斷開出萬紫千紅的花朵。我們還要更多更好的學習蘇聯的先進經驗，并向我們的兄弟國家以及其它各國優秀的藝術傳統學習，來豐富我們的傳統。這也並不是一天能夠做到，需要經過不斷的努力。我們將為此而奮鬥。

1959年5月于北京

談幕表戲

用幕表演戲是文明戲的特點，但不是文明戲所獨有。京戲和地方戲排新編的戲的時候，往往也沒有完整的劇本，只靠一張“提綱”（就是幕表）——老年間有些戲本子是保守秘密的，在排演時候，只給比較重要的角色每人發一個“單片”（只屬於他個人的劇詞），演完戲就馬上收回。提綱也是一樣，誰排戲誰就保存那個提綱，不許人抄的。事實上演員不識字的多，給他全本也沒什麼用，有許多角色得了單片，還要請人幫他念，他只能死死記住。可是在上海排連台新戲，往往單片也不發，排戲的只談一個輪廓。舊戲有一定的規矩，有些場子就用舊節目當中的場子去套。戲排過之後，就由演員和自己有關的角色去合計；武戲就按着一定的套子去編排，有什麼新花樣新套子，也得反復排練幾次才能上台。這樣排出來的戲，因為沒有固定的劇本，往往就有許多“水詞”（順口溜的唱詞），只要仔細去看，仔細去聽，就會看出許多毛病，所以戲曲演員只要稍微愛惜自己的藝術，就要求有“准綱准詞”。他們認為爲着趕排新戲賣錢，來不及寫完整的劇本，不可能有准綱准詞，那是不得已的。因為當時上海的連台新戲，多半只靠高奇的情節、噱頭和機關布景賣錢，戲的本身怎麼樣——是不是合理，是不是

有艺术价值，是不是能发挥演員的长处，从来就不顾及。而且，即使有了剧本，老板限期克日催着要演，可是演員連台詞都沒有記熟，打鼓的对場子也还弄不大清就上去了，有时就弄得很乱。这种情形無論是編戏的也好，演員也好，音乐方面的人也好，都是心里非常难过的。可是新剧的幕表戏怎么样呢？

幕表戏就是沒有剧本只靠一张幕表演戏之間。編剧的人并不写出完整的剧本，只根据传说、笔记或者小說之类，把故事編排一下，把它分成若干場，每一場按照故事的排列分配一些角色，有时写明上下場的次序，有时不写；有时注上按照情节非說不可的台詞，有时連这个也沒有。排戏时，只要把角色派好，把演員的名字写在剧中人的下面，大家聚攏来，把戏的情节，上下場的次序說一說，那就編和导的責任都尽了。有时大家聚不起来，編戏的人就找机会分別和演員去談，必須碰头的人就拉攏来斗一斗雅，不需要碰头的，就讓他去各干各的。最初就是宣传革命的戏也还有些組織，越到后来就越随便。編戏的人以为只要情节弄得复杂离奇一点，不管合理不合理，台上有噱头就行。这就觉得編剧也沒有什么困难，拚着一晚不睡或者一下午不打麻将、不上茶館，就可以赶出一张幕表来。演員胆子也越来越大，反正家庭故事，大致都差不多，只要記住了剧中人的名字和他們的关系，知道故事的大致輪廓，就可以上台去扯一通，而且包管获得掌声和笑声。这样也就不願意排戏。甚至于在上台之前，坐上了化妆桌子还不知道上台去应当干什么，編戏的人一面看他化妆，一面把戏的情节說給他听，然后上一場說一場，可是演員往往以此自鳴得意，从場上

下来滿面笑容說：“我刚来的时候一点不知道今天晚上演什么，可是刚才这场，居然不坏，台底下还是吃。”大家想想，这样下去还能演出好戏嗎？但这是不是說用幕表演的戏就沒有演好了的戏呢？那也不然，有的戏因为組織得严密一点，編戏的人有比較詳細的計劃，規定了应当說些什么，不能說些什么这样一个范围，再經過演員們一些共同的研究，这样在台上就不至于純任自由發揮，这样的戏經過多次演出之后，可以由生到熟，由参差到比較整齐，由沒有剧本演到好象有剧本，例如“空谷兰”、“恨海”就是这样。还有一个戏的某些場子，由于演員配搭得好，經過他們相互的研究，想出許多法子，就片断地把戏演好了，例如“珍珠塔”里方卿見姑娘唱道情，这样的場子，就在整个戏里片断地被肯定下来了。这类的地方，从演員的表演看是有些好的經驗可以总结的，但不能說这就是幕表戏的优点。如果有剧本，演員还可以做得更好一些。当时文明戏不用剧本，除了每天换戏来不及写剧本之外，还有就是那时还不可能产生职业的剧作家，許多編戏的都是初学乍練，边做边象的。編劇很难把一个剧本包下来，他只能夠写一张幕表，规定一个大体的輪廓，讓演員来替他补充。这样的編劇者如果也称他为作家，那恐怕他自己也不一定好意思承認。我以前也写过幕表，可是过后翻开节目单看一看，有某些戏写着“予情編劇”，我就滿身起雞皮疙瘩。可是現在为着要肯定文明戏一些成績，就把幕表戏作为一个創作方法，称写幕表的为作者，把大家来随便拼湊看成集体創作，今后会不会发展这样的集体創作而显出它的优越性，我无从有預見，但是就我个人

的經驗：我写过幕表戏，演过好几年幕表戏，我在台上也很少被人难住过，可是把用幕表演戏称为“幕表制”，要把它作为一种創作方法，我根本不能理解。我回想过去，我的眼前出現一张张的幕表，也出現一群群的观众对我拍手发笑或者流眼泪，而我只为着怕人說我是“死口”就随便胡扯，拿着不成熟的、杂乱无章的东西去蒙混他們，賺他們的錢，这是多么痛苦的事啊！但是观众是不能欺騙的。拿解放前的京戏为例，有些劇場因为拿不出真正的貨色，就拿低級趣味的东西充数，开始也卖滿座，后来就不行了，有很多人发出慨叹說：“这样下去京戏要完了！”的确象解放前上海有些劇場那样的搞法，如果不是解放了，得到挽救，京戏的衰落也会成为意中事。文明戏的衰敗更是有力的明証。

有人說幕表戏可以迅速反映现实，的确过去曾經有把头一天的新聞报导第二三天就在舞台上反映出来的事。但如果滿足于那样的反映现实，那也简单之极，剧本也就成为多余。无奈那样的做法，怎么也不会成为戏剧。一个比較好的活报也要經過一定的時間才能編成。活报要短，要简单，要观点明确，要善于运用标語口号起宣传鼓动的作用，对于敌人要能一下就击中要害，但这和戏剧的性質不同，戏剧反映现实的方法也跟活报不同。当然活报因为要紧急处置就来不及慢吞吞地写剧本，可以用各种方法求其迅速实现，但一个正规的戏剧，用活报的方法来处理却不会有好結果。

題材广泛并不是只有幕表才能做到，写剧本也未尝不可以运用各种不同的題材。弹詞戏曾經用幕表演出过很多，是

不是有了剧本就不便于演弹词戏了呢？事实上有了剧本会把弹词戏演得更好。古装戏、时装戏、西装戏都是一样。就是现代的话剧题材也并没有限制。说用幕表不用剧本题材可以广泛些的理由并不存在。

有人說，有了剧本对话就会不自然，也有人說台詞要背熟了就会象背書，这两种說法意思大体相同，就是不想要剧本以便自由發揮。戏剧必須有組織，要有主題思想、貫串動作、恰切的對話和最高任务才成为戏剧。戏剧家所画的蓝图不能包括舞台上的一切。舞台上的事情，主要是靠演員来完成的，但是絕不能沒有剧本，沒有剧本就沒有依据。在不得已的时候，在特殊情况之下，可能剧本还没有完全写好，就开始排练——如南国社初期，田汉的剧本头几幕已經在排，戏也要上了，最后一幕往往还没有写完。他是一面写一面排的，那是一种紧急的战斗。但必須指出，那时候的戏是有剧本的，不是用幕表演的。跟文明戏（初期话剧）用幕表演出的那种情形完全不同。所以南国社的戏一上台，完整的剧本就出来了。那是一种有組織有领导的集中的行动。南国社的戏从来没有那个演員在台上不顾剧情自由發揮。至于念台詞自然不自然，那看演員会不会念，懂不懂得念台詞。根据剧本念台詞，首先就要把剧中人的話變成自己的話，連記都記不住，要求把台詞念得自然，那是不可能的。如果由演員自由發揮才能够說得自然，那只能演員說他自己的話，或者是把剧中人物不根据剧作者的意图、只根据演員自己的假定来处理。即兴的台詞很容易歪曲戏的主題思想，破坏戏的統一，还容易使人物的性格前

后矛盾。还有，即使自己的台詞准备好了，不知道別人要說些什么，往往兩人一碰面就說得牛头不对馬嘴；有时两个人对好了口，一到台上忽然灵机一動，詞兒变了，这也是极平常的事——在这种場合就得临机应变，有时也可能忽然說出些有趣的話，也可能双方对扯，弄到不可收拾，也可能一方夸夸其談，对手弄得很窘。不过无论怎样，沒有下不了台的，因为并没有准綱准詞，錯了就将錯就錯，蒙过去就算。“幕表制”就有这样些“好处”！靠幕表演慣了戏当然受不了剧本的拘束，就說那样的演法可以使人物的形象鮮明活泼，也可能就会有人附和那种說法。其实那样极容易定型化，而且极容易千篇一律。一个演慣了迂腐老夫子的，就在任何戏里都是那付腔調，离开了那付腔調沒有噱头，又很难創造出第二付腔調。其他的脚色也有同样的情形。

說是幕表戏演員可以帮助“作者”丰富戏的内容，补作者經驗之不足，可以代替作者創造人物形象，这样的看法的确想得很美，但事实上这是一种极不切实际的如意算盘。一个戏里头有許多演員，用什么方法使这些演員的看法想法、思想企图和幕表作者一致呢？一个演員即使他是个天才，他也无法代替作者來做全面的計劃，根据那个計劃来創造自己的角色；而且除他之外还有其他角色，他又怎么管得着？別的角色也和他一样，只能够自己管自己，还有就是为着自己不出岔子，极力和同場的人私下合計一下，免得上台砸鍋——这种要求一般是一致的，但至多也只能做到这样。有时候因为太仓促了，或者因为这一場的主角十分大意，就連事先斗一斗头都

做不到，又怎么談得上帮助幕表作家編戏呢？而且演員的生活經驗也并不一定就多于作者，很多演員只大体熟习一两种人的生活，他們又拿什么来帮助作者創造新的人物形象呢？

因为沒有剧本，演員在台上就可以自由發揮，有人可能以为这样可以給演員更多創造的机会，可是这种无組織无中心意識的自由發揮，会給戏剧带来怎样的后果，恐怕也不是很难明白的事。张三自由發揮，李四也不甘示弱，就是一个小角色也总要有一点噱头才好下台，真是“八仙过海，各显神通”。我在“自我演戏以来”里所举，我跟顧无为、任天知同場，那种不得下地的情形并不是特殊的，而是当时舞台上极普通的現象。几个有代表性的演員，都感覺在台上随时要准备应付突发性的情景（因为沒有剧本所給与的規定情景，突发性的情景就随时存在），其他也就可想而知了。

用幕表演戏，在初期話剧是給与了一些便利的，因为那时候每天要換戏，就不得不那样。到了今天，就沒有那样的必要了，又何必在这个时候来提倡幕表戏呢？如果認為沒有剧本比有剧本更灵活、更容易反映现实起宣传鼓动作用，那倒很好，可是事实上不是那么回事情。匆匆忙忙湊起来一个戏，能够保証观点正确嗎？演員在台上自由發揮，能够保証不出毛病嗎？我們要求一个戏要思想性跟艺术性相結合，要用艺术为政治服务，如果一个戏對話都沒有准稿子，又怎么能够做到思想性跟艺术性相結合呢？一个戏沒有严格的規定情景，沒有确定的貫串动作，沒有統一的台詞，又怎么能够表达主题思想达成最高任务呢？

通俗話劇可以根据它的传统,运用他那独特的、跟现代話劇多少不同的表现方式,发揚它在表演方面的許多优点,它可以保持它的风格,成为一个流派,但必須要有剧本。如果我們認定通俗話劇是戏剧艺术的一个流派,那就决不能把它当作沒有剧本、凑上就行的、简单的东西,而对它做出降格的要求。通俗話劇,通俗是它的优点,通俗的艺术,也是艺术,通俗艺术的好处就是能够雅俗共賞,但是做到这点很不容易。并不是說否定了用剧本、提倡了用幕表就能解决问题。正相反,要使戏剧艺术雅俗共賞,要使人民大众喜聞乐見,首先要有好的剧本。如果我們不从这方面去帮助通俗話劇发展,而只是怀念过去,要把萌芽时代在不得已的情况之下所用的方法在今天来重复,那并不是帮忙,而是帮倒忙。前回我見了一些滑稽戏的演員,他們一致强调剧本的重要。当然写好了剧本,在演出当中演員还是有很大的自由可以發揮創造的。認為剧本只能起限制作用那种看法是錯誤的。一个剧团所用的剧本,并不是固定一个人写的,也并不至于固定一个題材。在今天我們深入生活的机会非常多,創作有充分的自由,作家也好,演員也好,生活的范围只有一天天扩大,眼界只有一天天开展,認為只有用幕表才能使演出节目多样化,这也是錯誤的。

初期話劇(文明戏)為我們話劇艺术做了奠基工作,开辟了道路,在一个时期展开了一个新的局面;給了中国的戏曲以新的影响,还帮助了电影发展;在表演方面直接反映了社会生活,創造了以前舞台上从来不曾出現过的許多人物形象,这些功績是不能埋沒的。它之所以趋于衰敗,最主要的原因,就是

在辛亥革命失敗、政治低潮、局面混亂的那個時候，我看不出發展的方向，也沒有正確的有力的領導；演員又品類不齊，劇場都抓在流氓買辦和唯利是圖的商人手里，使演出日趨于粗制濫造，甚至于腐化墮落，因此即使有志之士也感覺一籌莫展。到了今天一切都和過去不同了，這一個已經衰敗的文明新戲，如果要使它復興，就必須加強領導——政治的領導、藝術的領導；要有劇作家替他們寫劇本，寫多色多采雅俗共賞的劇本，而決不是讓他們自己弄一張幕表，到台上去自由發揮一下就能解決問題。我們很難要求通俗話劇每天演活報，它也不可能經常反映頭一天的新聞記事。通俗話劇也和其他的劇種一樣，要演戲，要演整齊整齊象樣的戲，把沒有劇本的戲要演得象有劇本那麼整齊，那是非常不容易的，必須經過很長的時間。把排得不熟練不整齊的戲給觀眾看，很容易失掉信用，一度失掉了的信用就難于挽回。三四十年前觀眾對新劇還看個新鮮，差一點也能得到原諒，可就是因為經常把粗制濫造的東西給觀眾看，失掉信用而已經趨于衰敗。何況今天的觀眾水平提高了，對藝術的要求也高了；更何況有許多劇種在比着，如果貼張幕表就上台，又怎能和別的劇種競爭呢？我看還是不要那樣吧。

1957年8月

演員必須念好台詞

誰都知道演歌劇要會唱歌，演話劇要會說話。可是有些人以為演話劇是再容易不過的。曾經有人對我說：“話誰不會說？只要胆子大，嗓子大，能夠到台上去嚷就行。”這儘管是外行的胡說，然而事實上，我國自有話劇以來，對於台詞的確是沒有給予應有的重視，也走了不少的彎路。我導演過許多戲，一般的說演員們對台詞是不大願意多下工夫的，所以在這方面看不到什麼成就。直到最近才聽到有些同志提出迫切的學習台詞的要求，這是完全正確的。

斯坦尼斯拉夫斯基掌握了豐富的舞台經驗之後，透徹地闡明了一個好像簡單的真理：演員應當善于在舞台上說話。他在將近六十歲的時候，他說他的台詞不夠表現普希金詩劇全部豐富的內容和那種感人的力量。他希望把他演過的角色重新再演，要加強台詞的音樂性，不然就無從表現人物的內心生活。

斯坦尼斯拉夫斯基在“莫札特與薩里黎”這個戲里，扮演薩里黎這個角色，他說他對角色的內心和外形部分都準確地體驗到了，但是要把體驗到的東西用詩的語法、聲音和富于節奏性能引起共鳴的語調來表現的時候，便覺得自己非常不

够——嗓子、語法、体态、节奏都不能掌握。因此他对于处理这个角色感到痛苦有两个季节之久。他发现許多演員的缺点，十有九是由于不会操縱台詞。台詞是舞台表现和影响观众最犀利的武器之一，通过台詞的真实才能够把剧作的思想内容传达到观众中去。所以衡量一个演員的技巧，首先要看他念台詞的本領。象斯坦尼斯拉夫斯基那样的大师，都感到自己念台詞的技巧不够，他說念台詞是門學問，应当有一定的規律——可是他还不能掌握那个規律——尽管他完成了他的体系，也論証了台詞的規律，他还是那么謙虛，也可見台詞是何等重要。需要我們勤修苦練才能够运用呢！

話剧有两根大柱子，就是語言和动作。語言是表达思想的工具，斯大林同志說：“完全沒有語言的材料和完全沒有語言的‘自然物質’的赤裸裸的思想，是不存在的。”（“論語言學底几个問題”）思想的真实性是表現在語言之中的。馬克思說：“語言是思想的直接现实。”演剧的目的，就是要將剧作的思想内容充分地、完滿地、通过艺术的形象向群众传达，以取得教育的效果，語言是特別重要的工具。體驗的技术（内部的）和体现的技术（外部的）是紧密結合着的。观众需要听个明白，看个明白；演員就要讓观众听明白，看明白。这就必須要使观众感觉到好听、好看，越看越有劲，越听越有劲，他們才肯听、肯看，才能对剧中人物起共鳴作用，才能接受你所要传达的东西，这就不是很简单的。

我国的戏曲是歌剧，可是很注重念白，有“四两唱，千斤白”的說法。最初我对这个說法不了解，学过几年戏之后才懂

得說白實在是不容易（当然千斤四兩的說法是多少夸张一点）。这并不是說韵白特別难，有时京白比韵白更难，王瑤卿先生以长于京白負盛名，因为他下的工夫大。并不是說只要是北京人就会念京白。有人說戏曲的白是用一种特別的調子念的，所以要学，話剧用的是日常生活的語言，所以只要口音大致不差，也就用不着怎么練習，反正越自然越好，照普通說話一样就成。他們在台下尽管这样想，一上舞台就感觉到台上和台下究竟不同，为着观众容易听得明白，他們不得不把嗓子放大一些，把語調拉得慢一些，不知不觉便形成了一种类似朗誦的所謂“舞台話”。过了些时期，觉得那种舞台話不够自然，要求使用“生活的語言”，于是，为着糾偏又回到日常用語的自然形态。可是太自然了，台下不是听不清就是听不見，要不然就听着清湯寡水，淡而无味，引不起观众的興趣。話剧在中国，已經有五十年的历史，但是台詞的問題还没有得到很好的解决，这是外部技术不可缺少的課程，非下决心把它学好不可。

演員們最怕自己說的話观众听不見，提高了嗓子又怕語調不自然。其实要讓观众听見，这是起碼的要求；听得明白，能够完全理解話的意思，能够通过台詞了解劇情、了解剧中人物、以至于剧的全部意义，这样才能起到台詞应有的作用；可是这还不能算是最高的要求。

戏剧所表現的是人，舞台上的人物都应当活生生地站在观众面前。活生生的人，也就是普通人，他的一切行动都是我們所能理解的，看他的动作、听他說話，都不可能感觉他是从

另外一个世界来的，即使他有一个理想向着明天，也一定能为我们接受，认为可能。但是单就外形是很难了解一个人物的。演員所要表现的是人物的内心生活。象雕塑，不用语言和动作；舞蹈、默剧只有动作不用语言；话剧是用语言和动作来介绍人物的。不同的艺术形式有不同的表现方法，话剧的观众决不会怀着欣赏雕塑和舞蹈的心情来看戏，一个演員如果不能用语言和动作传达人物的内心生活，那就必然失败。观众听了台词，不仅要知道剧中人姓什么叫什么，什么职业，或是他在干什么，和别人的关系是怎么样，还要知道他在想什么，怎么想——他如何爱，如何恨，如何进行斗争，如何克服自己的缺点等等。他既是一个人，他必定有喜悦，有悲哀，有各种不同的情绪，他也可能犯错误；生活是复杂的，英雄的成就也不是一条直线的；而且因为人物的性格不同，所表现的也就不一样，演員如果不能把人物复杂的内心生活细致曲折的地方表达出来让观众得到理解，那就不能算是成功。台词要在这方面起决定的作用。

就语言的本身说，台词和日常生活的对话并没有什么两样——日常生活语言每一句话都是有目的的。台词是为了戏剧特定的目的经过选择集中起来的生活语言，它要在一定的时间内，根据规定的情景，说明一个戏的内容、故事，把剧中各种人物的形态、思想、感情和性格充分表达出来，这就必须概括、扼要、集中，非但是不能有废话废词，而且每一句话、每一个字都要为着表达戏剧的内容、达到一个戏的最高目的而起应有的作用，使剧中人物鲜明地表现出来，使剧的主题突出。

为着在特定的場所（舞台上）、一定的時間內集中地表达一个完整的艺术目的，所用的語言必須經過选择，經過艺术的組織，使其特別精练而成为艺术的語言——富于表現力、說服力和音乐性、容易集中观众的注意、引起兴趣、取得共鳴的語言。

台詞既是为一个特定目的而組織起来的艺术語言，首先就要准确地掌握語言的邏輯性，把劇情表达得十分明确，起碼要求文法不能有錯誤，标点符号要严謹，这当然是剧作者的責任，但是演員要把紙上的語言搬到台上，从角色的嘴里头說出来，是要經過一段創造的过程的。当演員創造角色形象的时候，首先要深切地顧到台詞的邏輯性。剧本里的對話沒有声音，語言的节奏和韵律也只能意会；从角色嘴里念出的詞句，便由声音和語調的快慢、高低、輕重、剛柔、強弱、抑揚頓挫，而呈各种变化。有时台詞写得不够完善，好的演員可以給它补足；可是如果台詞念得不好，不仅不能表达剧作的内容，有时甚至于可能歪曲原意。演員对剧作应有必要的理解力自不用說，演員的理解力越高，对剧情的体会越深，就越能演出好戏；但是念台詞不仅是理解，而是一种技术性很高的劳动，非經過勤修苦練是念不好的。台詞是要通过观众的听觉、在观众面前当面兌現的。台詞既是精练的艺术語言，演員就要运用精练的技巧才能念好。

一个戏必定有中心，也就是主题。主题要通过剧的中心人物来表現。戏里头有主角，是以集中的形象集中地表达思想。一个戏里所有的角色都是圍繞着一个中心向同一的最高

目的發展的。

戲裏表現一個英雄人物，不可能把他的一生從頭到尾、好像寫傳記似的加以敘述，劇中所表現的只是他全部生活中最精彩的片斷。英雄不可能絲毫沒有缺點，但是我們是拿英雄的崇高的理想、純潔的品質來給人民做榜樣，教育人民的。如果寫缺點，便要看他如何克服缺點；如果寫錯誤，就要看他如何糾正錯誤。而且凡是一個英雄，在他一生最精彩的表現當中，必定是處理有原則性的問題，而表現出他的思想品質和信仰，表現出他值得千萬人效法的地方。可是英雄也是人，不能說他在心理上沒有起伏，例如一個人遭遇了困難，或者是在鬥爭中大敵當前，儘管他肯定有進無退，他的心情必定是非常複雜的；鬥爭的進行是曲折的。在鬥爭的過程中，根據人物不同的性格，也會有種種不同的表現。在他周圍的人物，不僅是烘托主角，而是和主角一同為着表現一個中心思想而活動。這一切用台詞來表現，就要發揮藝術語言的效力，每一句每個字都必須非常恰當，非常細密，非常生動，而對於每一個角色都是恰如其分的（不恰如其分便不可能生動）。有些劇本的台詞往往容易流於冗長瑣碎，冗長瑣碎的語言必定會損害戲劇的藝術性，也就不可能突出戲劇的思想性。我們既是要以集中的形象表現思想，也就必須使用簡練概括的語言，但必須為大眾所容易理解的語言。一個演員如果不能讓觀眾聽明白他在說些什麼，那就是最大的失敗。演員對角色要深入，對觀眾要淺出。

一個戲的全部台詞，總起來看是一個整體。在突出主題，

表現人物方面，必要的語句就应当一句也不少，沒有重要關係不能發生作用的便一句也不留。每一句話都不是孤立的，是和全劇的脈絡貫通的，每一句台詞都是根據一個情景產生的，一個情景接着一個情景，一個場面接着一個場面，台詞跟着進展。演員根據全劇的目的創造自己的角色，也就必須根據總體的要求，根據角色相互間的關係，處理自己的台詞，所以要特別注意台詞的貫串和交流。

藝術是從生活中產生的。沒有生活就沒有藝術，但生活不等於藝術。戲劇的語言不可能不是生活的語言，但它是經過藝術加工的，就不同於日常生活中自然形態的語言，而是一種文學的語言。我們讀劇本就可以接觸到文學的語言，把這些語言搬到台上，我們便看出戲劇的語言有它顯著的特徵。

台詞是演員對着几百到一二千觀眾，用來表現劇中人物的生活形象的工具，它不僅是需要概括而精練，還需要經過藝術的誇張，但在觀眾的聽覺中，應當是親切的生活語言。演員要讓几百乃至一千多觀眾聽明白他的話，聲音就不能不提高一些，語調就不能不慢一些，字與字間的界限就不能不分得清楚，句子的重音和間歇不能不顯著，節奏不能不鮮明，要不然觀眾就聽不清；可是弄得不好就也可能讓觀眾感覺不自然。要讓人家明白，又聽得親切自然，這全靠演員的技巧。要觀眾聽得見聽得明白，要有一定的聲量那是不足說的，但是只靠聲音大是不行的，而且有時候聲音大了反而聽不見，這要看口齒是否清楚，句子的輕重音、間歇等處理得是否妥當。這也就是說要看你的聲音、語調是否能和劇情、角色的性格感情相近

合。

平时說話不懂，可以再說一遍，台詞听不清楚，不能再來一遍。

平时說話沒有時間限制，台詞是有严格的時間限制的。

平时了解一个人，可以和他談許多話，在台上向观众介紹一个人物，便只能够用簡明、扼要、最生动而最能抓住特点的對話。

台詞不能滿足于简单地讓人听出那句話表面的意思，还要使人家懂得他的言外之意，弦外之音（潛台詞），然后才能充分介紹人物（这当然要借助于声音、表情和动作）。

演員要把戏演好必須要把台詞念好，我們要求作家用丰富的語彙、艺术的手法把台詞写得特別精練、生动、深刻；演員就要把台詞賦与活的形象，通过观众的听觉，把人物的思想感情性格充分地表达出来——这样可以使文学的語言更生动、更深刻、更集中、更有說服力，然后才能达到一个戏的最高目的。演員要做到这一点就必须具备艺术的理解力，和表現的技能。

一个演員的生活經歷不可能和作家的完全相同，作家所体会到的东西，演員不一定能随便就体会到，而且每一个作家各有不同的生活經驗、不同的修养，各有不同的表現手法和技巧，这样就形成不同的风格。因此演員要徹底了解作品、在表現一个人物的时候完全合乎作家的企图，也并不是一件很简单很容易的事。参加斗争、积累生活經驗当然必要，政治和文学的修养也不可缺少，还要培养观察和分析生活的能力，这样

才能够正确地理解人物、表现人物、創造人物。演員在台上表現人物，不仅是剧本中人物的再現，而是創造地把人物賦与鮮明的形象，表达出人物的內心生活，演員要把台詞念好，这是第一个重要条件。

一个剧本的台詞不管写得多么好，多么准确，标点符号是多么精密，究竟应当怎么念才对，作家无从告訴我們。关于語調、声音、节奏、韵律等等，演員在創造角色的过程中就要逐步把台詞作精密的設計。

念台詞是表現力最强的技术，不經過鍛炼就不能运用：

一 字 音

第一，要字音准确，字音不准确便不可能念好台詞。斯坦尼斯拉夫斯基曾經說：“我們的演員应当从新好好的学习母音和子音。”可見練習字音是重要的。

甲、在这里我想談一談，我們拿什么語音来作标准的問題。学习台詞必須有一种作为标准的語音。我們是以北京音作标准的。理由是：北京是我們的首都，是政治經濟文化的中心，而且北京是中国立国以来建都最长的一个地方（从辽金一直到清末共約九百多年）。就流通的地域說，北京話通行的区域最广。据語言学专家罗常培先生的統計：“除了黄河流域和东北的大部分，还包括长江以北和四川、云南、貴州各省，几乎占据全部汉族居住区域的三分之二。能說或能懂这种話的人粗略地估計大約有三万万入。”他还說：“就語音系統来講，它

在全国方言中比較最简单，最容易懂，最容易学；就是在其他方言区里大多数人一般地也能了解。况且，从中华人民共和国建国以来，全国人民空前的团结，政治、经济、文化空前地集中，通过电影、话剧、广播的传播，依靠物资交流，教育和交通的发展，这种中央人民政府所在地的北京话更加强了形成民族语的决定性。”他引马克思的话说：“方言习惯语集中为统一的民族语言，是由经济和政治的集中来决定的。”我同意罗先生的讲法，同时我以为我们必须要把北京语系的语音搞清楚，根据北京音来练习台词。不过采取北京话也有一定的范围，不为一般所了解的俗语以不用为是。一个演员最好是能够多会几种方言，这会有很大的帮助，但是必须把标准语学习得很精，通过标准语弄清中国语言的规律，那就即使方言演戏也没有困难。

乙、要求字音准确，首先要将子音母音弄清楚，唇、齿、喉、舌、颚、鼻，各个音的发声部位和口形必须准确，这样才能把字音念准；声音相同或相似的字不能有丝毫的混淆。

关于子音和母音也就是声母韵母，原来只是为普及文字教育和作为研究语音学的工具，现在我们不妨借重注音字母把台词的字音弄准（可能的话还不妨学一学国际音标）。每一个字都要给它一个正确的读音。

丙、要字音正确，就还要注意到出字收音，例如：“人”字的收音是“ㄣ”，要用舌尖抵住上牙龈，使气息从鼻腔流出，中国的词曲家管它叫做“抵颚韵”；“仍”字的收音是“ㄥ”，要用舌根抵住软颚，使气息从鼻腔流出，中国的词曲家管它叫“穿鼻

韵”。每一个字都有它一定的发音收音，在舞台上必須弄清楚。

丁、还有就是四声。南方的音分平、上、去、入，平声又分阴阳；北京音沒有入声，只有阴平、阳平、上、去四声。四声是中国語言的特点，以前有些学外国詩的人主张废除四声，这是非常不合理的。如果說中国話沒有四声，那就会不象中国話。一个演員在舞台上如果連四声都念不准，那就完了，台底下便不可能听懂他的話。如“喜剧”、“戏剧”；“任命”、“人名”；“英語”、“盈余”；“时事”、“事实”；“道地”、“到底”一类的詞，如果把声音念錯了，意思也会錯，所以必須把四声搞清楚。

戊、中国語言是异常丰富、音乐性很强的語言，它有一种自然的、优美的节奏和音韵。我們不能因为話剧的台詞是散文而忽略音韵，当我们学习四声和出字归音的时候，应当涉及到音韵。“詩韵”瑣碎不足取法，“十三辙”^①用之語音方面，有些音的类别似乎不够完全，我們不妨研究一下“十八韵”^②，这对于一个演員是很有帮助的。而且要学好出字归音，也应当懂得一点声韵（不是要研究音韵学）。

己、每一个字要給以正确的发音，可是声与声相連、字与字相連的时候，就会有变音，如“好好(蒿)兒”的；“常常(昌)

① “詩韵”把四声分为一百零六韵。“十三辙”，戏曲通用的十三个韵，即：怀来、灰堆、遥条、油求、雷前、人辰、江阳、中东、一七、姑苏、尖花、梭坡、乜斜。

② “十八韵”，即所謂佩文新韵的十八韵，就是：一卿、二熊、三蛇、四蛇、五蝶、六豺、七龟、八猫、九猴、十猴、十一人、十二狼、十三僧、十四龙、十五兔、十六鸡、十七鸡、十八鱼。

兒”；“慢慢(媽)兒”；小孩“子(則)”；早“着(者)哪”；又如“一”字、“七”字、“不”字与其他的字相連发音便有不同的变化。此外还有許多变音的例子，在我們日常生活中很自然地說了出來并不注意，一到舞台上就非注意不可，必須用得非常准确，不能象日常說話那么随便。有人說：“这些并不重要，感情一变字音就会变。”其实因感情的变动而变动的只是語气、語調和声音，而語言的規律习惯和字音不会变。字音念准了非但不妨害感情的发展还更能准确地表达感情。

庚、关于字音还有要注意的就是“噴口”，平常我們說咬字或者吐字，意思就是說念台詞要有嘴劲，有嘴劲出字才有力，每一个字不是随便哼哼，也不是囁，要咬得真、吐得重，好象子弹从枪膛里头挤出来的一样，这样才能够字音准确而送得远，这就叫噴口。行話說：有噴口才能响堂呢。

二 詞和句的重音輕音

第二，字音讀准了，我們就要把詞和句的重音和輕音弄清楚，关于詞的輕重音有的是有規則的，有的是不規則的。至于一个句子里哪一个字应当重讀，那就要看我們說這句話的目的，目的不同，語意就变，重音的位置也跟着变。現在讓我們略举几个例來說明詞的輕重音：

如名詞象桌子、椅子、盘子、刀子第二个字一定是輕音；象先生、朋友、姑娘、眼睛、菱角、荞麦之类也是第二个字輕讀；但是象花生、茶杯、茶壺、烙餅、餡餅、洋樓、宝塔之类都是第二个

字重讀，而象電話則是兩個字差不多輕重的；如果是三個音的名詞大致是第一個字和第三個字重，第三個字較第一個字更重一些，第二個字輕讀，如：西北風、油炸脰、白皮松、柚子皮、鳳尾草、梔子花、玫瑰花、葡萄干、蘿卜干、玻璃窗、玻璃杯……之類。但是象炸核桃、醬蘿卜之類，因為核桃、蘿卜都是第一個字重讀，“炸”和“醬”都是拿動詞當形容詞用，所以炸核桃，醬蘿卜仍然是“核”字“蘿”字重讀。可是象杏仁、火爐之類的詞上面尽管加字，而重音仍然在“仁”字和“爐”字上……。

名詞加上形容詞或動詞輕重音的變化就更複雜一些，如好人、坏人、大事、小事，第二個字是輕音，名詞輕讀，形容詞重讀；但是象大蛇、紅花、綠葉、大樓、大廈、長裙之類，重音在第二個字，名詞重讀，形容詞輕讀；如果兩樣東西相比，看你要說的着重點在什麼地方，重音就擺在什麼地方。又如“大姑娘”把“大”字讀重音。意思是有別於二姑娘；如果把“姑”字讀重，那就是說那女孩已經不是小孩子了。

動詞和名詞結合如：打人、罵人、說服人、欺負人等是動詞念重音；如打鬼、打水、打牌、抽稅、下雨、睡覺、吃飯之類都是動詞念輕音。

以上所舉的例子很不全面，不過就最簡單的略示一端。八種詞除語助詞一般都是讀輕音外（也有例外），其他所有的詞互相結合起來都有輕重音的變化，而且相當複雜。如果把詞組織起來成為一個完整的句子，代表一個完整的意思，那輕重音的變化就會更複雜些，我們必須能夠掌握所有複雜的變化。我們要向語言學專家們學習中國語言的規律，這是非常必要

的。

关于一句话里头的轻重音我想试举一两个简单的例子来说明一下；比如“我不能去”这么一句话，重音的部位就可能有四种，就是说根据不同的意思每一个字都可以读重音，试举如下：

例一：一、让他去吧！我不能去。

二、谁说我能去？我不能去！

三、我不是不肯去，我不能去。

四、让他来吧，我不能去。

例二：一、人家都来了，你为什么不来？

二、早就约好的，你为什么不来？

三、你说说看，你为什么不来？

四、你来就好了，你为什么不来！

五、你应该来的，你为什么不来呀！

例三：一、孩子回家了。

二、孩子回家了，大人还没回呢！

例四：一、弟弟上妈妈那儿去过，我没去。

二、弟弟上妈妈那儿去过，没上我这儿来。

三、弟弟上妈妈那儿去过，可是没见着她。

一句话里头重音的变化是根据话的意思来定的，上边所举的几个例子虽不全面，大致可以说明这一点。至于读音轻重的分量应当如何，那就要看说话当时的情景和语意的轻重，还可能涉及到其他方面；而且声音有时应当重而长，有时应当重而短，有时应当轻而长，有时应当轻而短；分寸之间是要

根据角色的要求加以細密的推敲，把全部台詞貫串起来才行的。

輕讀重讀如果处理得不对，語意就不可能正确，观众就不容易听明白。由此可見观众听得真不真，要看演員念得对不对，还不仅是声音大小和咬字的問題，这一点必須注意。

三 語句的分解与气口

演員不一定象作家那么会写台詞，可是对語句的分解应当具备一定的知識。把語句加以分解，对于掌握語句的邏輯性、准确地表达語句的内容是很有帮助的。把語句加以分解，就很容易看出什么地方应当加重，什么地方就可以輕輕帶过，什么地方应当一口气念下去，什么地方应当作小小的停頓，这就关联着节奏与气口，我想在这里順便談一談“气口”是怎么回事。

“气口”和“噴口”一样是中国戏曲的行話，我以为用这两个字还是很好的。气口就是呼吸，也就是在歌唱和說話当中正确换气的地方和换气的方法。有些語句非一口气念完不行，那就得儲蓄足够的气慢慢的放出；有的語句虽然短，却要用足够的气把它送出来；有的語句中应当作些小停頓，可是让人听起来好象沒有換气一样；这些在朗誦和歌唱当中是非常重要的、必須掌握的技巧，这要經過反复的練習才能掌握。而且每一段台詞，气口不可能相同，就要把它反复的念，然后才能找出准确的气口。气口是根据語句的内容和它的目的来决定的

(包括規定情景)。气口处理得好，念着就舒服，听起来也舒服。气口用得好也就容易掌握节奏，容易使感情通过声音和节奏自然地传达出来。

例如有的人习惯于在念詞的时候，先吸一口大气；有的人因为气不够用，就把不应当断的地方任意切断；有的用气不匀或用气太多，就把愉快、感激、或者贊頌的語句念成悲伤的調子；这是千万使不得的。但是我看过好些演員成了习惯就改不了，这也由于不了解运用气口的重要，不注意气口；也就念不好台詞。

四 間 歇

台詞的間歇可分三種情形，一、是由于文法上說到那里必須有一个停頓而来的間歇，如加重語气，話的轉折，語意的变动。二、是由于說話的时候遇到偶然或是突然发生的变化，感官受了或輕或重的刺激，話就发生停頓。三、由于心理的变化，或者說不下去，或者不願再說下去，或者忽然想起另外的事情，或者是加深考虑，話就发生間歇。例如：

“有人說电报是你打的。”乙：“我？——那才怪呢！”（文法的加重語气）

“昨天——不，讓我想想看——好象是前天……”（文法的語意轉折）

“我那个时候——其实过去的事情都可以不必談了……”（心理的語意变化）

“这个話是很秘密的，听說他——（忽然門一响，他一望，原来是风，再接着講下去）”（情景的）

“难道說这件事就这么算了——費了那么大的周折，难道說——好吧，算了就算了吧！”（心理的）

“……回头咱們一块上公园去，痛痛快快的——今兒是不是礼拜五？——可不是礼拜五嗎，我还約了老王上我家里来呢！”（心理的）

在舞台上能够准确地运用台詞的間歇，很能够增加效果，但是要掌握分寸相当困难，长、短、輕、重，差一点就会显得不真实。在表演方面这已經进入到生活、心理細微的部分，所以就必須細心地体会，反复的練習才能把分寸掌握得准确。同时要与动作表情紧密地、很自然地結合。

五 节 變

我以前曾經打过这样一个比方，演歌剧好比下象棋，演話剧好比下围棋，象棋有“車行直道馬行斜，象飞田字士保家”一套規定的走法。围棋就自由得多，你爱下哪兒就下哪兒，可是一着失錯滿盘皆輸。这个比方不一定完全恰当，現在想起来似乎也不完全不对。話剧的台詞并没有几拍子和快板、慢板、中板之类的規定，可是根据剧情的发展，有它自然的节奏。由于人物性格的发展，推进事件的变化；由于事件的进展，逐渐显示出人物的性格，看出人物的成长；一个情景接着一个情景，一个場面接着一个場面，一步紧一步往前发展，等到剧的

思想内容完全表达出来，全剧结束为止，台词的节奏也就是这样进行的。台词的进展循着一条不规则的曲线，可是总起来它的节奏是完整的。正因为人类社会任何事件进展不是直线的，人物的内心世界是非常复杂的，所以剧情的进展也不是直线的，不是单纯的，而是交响乐式的。但是不管它的变化是如何复杂，必然循着一个轨道进行。看起来话剧台词的进行是不规则的，但如果快慢、高低、轻重有一点处理得不妥当，不能和剧情的进展紧密配合，那节奏必然混乱；只要你能结合着剧情的发展和角色心理的变化，那就能够掌握自然的节奏。一个戏如果是完整的，就必然有它整体的节奏。它的节奏分开看是灵活的，有变化的，总的看是统一的。

一个角色在没有上台之先，对于台词的节奏和动作的节奏不能不经过仔细的推敲，而准确地掌握它。但有时在排练当中根据导演的指示、自己的体会与选择，已经感觉能够把节奏掌握好了，上台之后也不一定就没有出入，有时也可能走板；有时自己的感情和角色的感情融成了一片，差不多忘记了自己，跟随着剧情的进展，台词和动作的节奏就会有美妙的适应——所演的角色就好像演员自己，剧情好象自己的经历，台词就是角色心里的话，一字一句从角色的心里出来，声音表情不待特别加工，自然有变化，自然吻合无间，这样的戏演的一定舒服，看的也必然舒服。台词的自然节奏似乎应当这样来掌握。

初学舞蹈的只会一拍走一步，两拍走两步，熟练之后就能一拍走几步，或是几拍走一步，随心所欲无不应节，这就所谓

“得心应手”，話劇演員应当懂得并深深体会这点。

关于念台詞有些不同的意見，这里不妨也略微談一談；以前我們在台上都用提詞的，以后因为鬧得笑話太多，把提詞的取消了，这就不能不要求演員背熟台詞。有些演員提意見說：“背熟了的台詞就会象背書，我只把劇本的意思記住了，讓我自由自在地說就比較自然得多。”導演說：“那你能不能保證你所說的話和劇本所規定的台詞意思一样呢？”

有人說台詞是应当要熟，但硬背不是好办法，要在排戏中讓演員自然記住，才能自然。

演員要把台詞記熟，那是肯定的，非但是要記住而且要熟到好象自己心里的話，不假思索就順順溜溜地說出來，至于用什么方法来背熟台詞，那是可以灵活运用的。如果說台詞念熟了就会象背書，那却不然，台詞是作家根据一个戏的主题和每个角色的性質写成的對話，应当是經過錘煉的艺术語言，在排演的时候再由导演和演員仔細加以研究，成为定本，这就不能随便更改。如果我們要掌握台詞的邏輯性，那就一个字也很难更动，如果連記都記不住，如何能做到这一点呢？如果以为只要記住就算滿足，那怎么不会象背書！甚至于可能比背書更坏。我們平常演說或是作报告的稿子，即使是自己写自己念，如果沒有一点准备，也可能很不生动，主要是在于他所說的内容是从他心里发出来的，早已蘊藏在他心里头的，这才能說得好。如果角色不活在演員心里，台詞必然念不好，可是角色就算能活在演員的心里，而演員念台詞的技术不行，也无从表达。根据角色的性格和規定的情景，每一句台詞一定有它

最正确的念法，在沒有找到它最正确的念法之先，可以經過許多次的修改，一个戏演出之后，还可以不断地加工以求十全十美。如果一个演員一度背熟了台詞，就再也 不能更改，声調、輕重音、間歇处理得不对也只好将錯就錯，感情不对路象背書也只好一直背下去，那这个演員也就可想而知了，这只証明他对于角色沒有理解力，念台詞起碼的技术他都不能掌握。好的演員不会讓本人語言和动作的习惯在身上发露。

六 台詞的貫串与交流

交响乐是用多种乐器来演奏一个曲子，每一个乐器和其他的乐器都是互相配合着的，尽管旋律和音色有很多复杂的变化，合起来是一个完整的乐曲。一个乐曲可能分为好几个乐章，每一个乐章都是从头到尾貫串的。这一乐章与那一乐章也是貫串的。在每个乐章当中每一个旋律都不是孤立存在的，都是互相关联、互相結合、互相推动，向着一个目的发展的。

一个戏的全部台詞就好像一套交响乐，是經過严密組織的，所以每一句台詞就好比交响乐中的一个旋律，不是孤立的，而是和全部台詞密切关联着的。

每一句台詞都是根据剧情的发展而存在的，剧情必然是貫串的，台詞也就不可能不是貫串的。一个戏的全部台詞既是一个整体，它的一句一句、一段一段整个都應該是貫串的。

一个演員在創造一个角色时，要为整个戏的精神——剧的思想內容和最高目的以及戏的結構完全搞清楚，从这个当

中就可以看出每一段台詞和全劇的關聯。每句話的輕重音、間歇、聲音運用、節奏的快慢強弱都是根據劇情進展的綫索來進行的，這也就是台詞的貫串綫。

戲劇是集體藝術，角色與角色之間必然是每一秒鐘都在緊密聯繫着的，它的全部動作與全部台詞都互相關聯，互相推進，所以台詞的貫串綫是和台詞的交流分不開的。

一個戲所表現的是生活的真實，台詞是為着表現生活的真實而存在。藝術的真實是根據生活的真實來的，但是藝術所表現的真實不是生活的自然形態，而是概括的、集中的、具備着鮮明的形象、直接訴諸觀眾的感情的。台詞既是藝術的語言，就不是繁瑣的，而必然也是概括的、集中的、能夠賦與角色以鮮明形象而突出主題的。所以一個演員在他創造角色的時候，對於台詞就有加以設計的必要。但是這個設計不是關起門來一個人進行的，而是經過統籌全局、仔細推敲之後，在排演當中和其他角色一同來進行的。同時要把一個戲的台詞形象地直接訴諸觀眾的感性以引起共鳴，那就必須能掌握從字音一直到聲音的運用的全部技術，不然設計也是空的。

一個戲的主人公既然是一個戲的思想的集中表現，對這一個主要人物處理的意見是會影響全局的。例如像奧賽羅這樣的人物，如果把他看作生來就是嫉妒心強的、多疑的、輕信的、野蠻的、喜歡殺人的非洲軍官，那台詞也就得跟着這樣的解釋賦與人物以形象。但是照蘇聯小劇院的演員奧斯屠介夫的理解：他以為奧賽羅是一個黑人，是一個英勇的司令官，可是他也只是一個普通的人，他有一種高貴的自尊心，可是心胸

寬大，好像小孩那么天真的人。他并不是嫉妒心很强的，他也不怕任何中伤。正因为他的心胸比較單純而天真，所以尽管他有深純的愛，也比較容易听信別人的話。他生平所最愛的人——他的妻子德斯德蒙納，被他平常所認為好人的伊雅各怀疑，使他感覺到十分痛苦，甚至于不能自制，可是最初他并不相信他妻子对他不真是真的，一直到伊雅各使他想起他皮肤的顏色，他才想起一个美丽的白种女人不重視一个黑人男子的愛是很可能的，于是他沉痛地、絕望地叫出来：“我是黑人！”正因为那个时候在非洲白人已取得优势，黑人处于劣势，常被白人欺騙，这些情形对奥賽罗本人不能沒有影响，他可能就黑人与白人之間的一般情况联想到他和自己的妻子，显得格外沉痛。如果把奥賽罗这个人物这样的解釋，台詞的念法当然也就不同，也就必然影响到其他的角色。可見台詞的貫串与交流虽然是一个技术性的問題，主要的还是要根据劇作的主题和人物的思想感情来处理。对主题解釋得明确，对人物的思想感情掌握得正确，表現的生活是真实的，那这个戏的每一个情景、每一个場面的发展都会正确而合理，台詞也必然得到很好的貫串和交流，不然，一个戏就会遭到破坏。斯坦尼斯拉夫斯基所說：“发现許多演員的缺点十有九是由于不善于操縱台詞”，在这里我們可以得到理解。

七 台詞与动作表情結合

我們要了解一个人，必定要看他的行动，听他的說話。在

日常生活当中，語言和动作总是結合得很好的。所以在舞台上台詞和动作表情也永远分不开，是紧密結合着一同进行的。广义地说，台詞也就是动作——口与声带的动作，可以看成舞台动作的一部分。初上台的人不敢做手势，其实适当的合理的手势是非常重要的，我們絕不可能毫无动作表情只用嘴說。即使是呆笨的人，說起話来也有他呆笨的表情和动作。有的演員在台上說起話来欢喜多做手势、乱动，那也不对，甚至于很坏。不适当的或是多余的动作是会起破坏作用的。有人說动作总是在說話之前，那也不然，动作可能在开口之前，也可能在开口之后，也可能是同时，例如：一个人对他的朋友表示感谢，他伸过手去拉住他朋友說：“我真謝謝你！”这样就是动作在前；他可不可以先說：“我真謝謝你！”然后再伸过手去拉他的朋友呢？完全可能；他可不可能一面說着同时伸过手去呢？也絕對不是不可能的。台詞跟动作的結合是灵活的，很自然的，也是要跟着剧情进展的。台詞的貫串与交流 and 动作的貫串与交流巧妙地、有机地相交織而取得艺术的諧和是十分必須的。

八 声音的运用

有人以为演話剧用不着練習声音，那是輕視台詞技术，也就是輕視艺术語言，輕視話剧的舞台艺术的錯誤看法。还有人說：“英雄的嗓子不一定是好的”，我們当然明白，英雄不一定每一个人都有一条好嗓子，甚至有的英雄說起話来嗓子带些嘶哑的声音，还可能他說起話来字音不准，可是一个演員在

台上表演英雄，能够以这样自然主义的看法为理由，来原谅自己不練声音的錯誤看法嗎？如果台上的英雄，他的仪表、他的动作、他的声音不能够代表一个美的形象，那还有什么艺术的价值可言？观众会不会以深切的同情来看这个戏呢？看了会不会引起共鳴，怀着愉快滿足的心情回去呢？演戏的人不能够获得預期的效果，使这个戏起到教育作用呢？我想是很难的吧？

苏联的話剧演員都要練舞蹈練独唱，他們每一个的嗓子都好，不仅是响，而且好听，声音很匀，气很足，無論說多长的話都不显得累；而且能把深刻的內心生活体现出来，感情始終是那么充沛，这就是下过工夫的。这样的演技才显得是有艺术修养的，不是原始的，粗糙的，是值得讓观众当作艺术来欣赏的。我們未見得比苏联小剧院、莫斯科艺术剧院的演員有更大的天才，人家要下那么大的工夫練嗓子、練身体，难道我們就不要嗎？

话剧演員对声音的要求和歌剧演員是多少不同一点的，就是說在唱的方面不一定要求那么严格，可是也必須有足够的音量，声音要好听，气要足，还要能够根据不同的感情掌握声音的变化，也就是說能够从事于声音的表情。象“啊”这样一个简单的声音，念得长一点、短一点、促一点、輕一点、重一点、軟一点、硬一点……所表达的感情完全不同，变化是非常多的——坚定、犹疑、愉快、压抑、輕松、沉重、高兴、狂欢、惊讶、悲哀、激动、心情不安、失望、絕望、有希望等等……都能够在这一个字里表达出来。这也可見运用声音是何等重要的技

求。

演員在台上必須保持一定的音量，就是講私話也得讓觀眾聽明白，在台上，聲音的輕重是由互相比較顯出來的，大聲說不能象驢，小聲說也不能讓觀眾聽不見，只要感情對頭，字音和語調準確，噴口好，聲音自然送得遠。

話劇台詞雖然很難象唱歌唱戲定出A調、C調、工字調、六字調之類的調門，但是全劇的角色必須要能夠掌握一個諧和統一的調門，角色與角色之間調門高低不配合那就非常難聽。往往有这样的情形：第一個開口的演員把調門打高了，或者是打低了，其他的演員跟不上，感覺到彆扭，這個戲就演不好。掌握調門第一要靠耳音，耳音也要練，耳音不好的不能當演員；還有就是要嗓音準確，這就非練聲不可。

有些演員生怕他的台詞高低、輕重、快慢不自然，就照日常生活那樣說得很快很輕，或者忽高忽低，有的字低到讓人聽不見，於是便發生“吃字”的現象，久而久之就變成習慣；有的演員就根據他自己平常說話的習慣經常“吃字”，有的把一句話吃掉頭部，有的就吃掉中部，最多的是吃掉末幾個字，致使觀眾聽到一半，聽不到一半，這是最壞的；可也是目前相當普遍的現象。把一句話每一個字都擺得很平地那麼念出來當然不行，可是把一句話有一半讓人聽不見的那樣吃字的搞法認為自然，卻是絕大的錯誤。

上而舉“啊”字為例的時候，略微涉及到聲音變化的問題。關於語調聲音的變化，在紙上頗難舉例來說明，但是由於人的感情起伏變化，說話的聲調也就必然跟着變。人的感情是異

常复杂的，为着表达各种不同的感情，說話的声調也就千变万化。你見着一个人表示欢迎或不欢迎，声音会有显然的区别，就是你不欢迎的人假装着欢迎他，根据剧情和語調的前后照应，观众也会明白。你在高兴的时候，可能发出轻松愉快的声音；你在悲伤的时候，根据事件对你的关系的深浅、和你所受的刺激的强弱，在你的說話的声調里会有不同程度的表现；又如忽然得到一个喜信，或者在病中，或者受伤，或者受到一个很大的刺激，声音都会起显著的变化。有的时候事件已經发展到問題的核心部分，戏剧接近高潮，人物的内心斗争一步一步趋于尖锐，感情的波动越来越复杂，越来越深微，在这种地方演員如何用声音来表达感情，那非經過鍛炼是談不上的——但这并不是說只有这种部分才重要——分寸的掌握最为困难，这个分寸是要用心灵去掌握的。演員对角色的体会到了—定的深度，彼此心灵得到交流，角色的話从演員的心里脫出来，分寸才可能精确。但是决不能忘記台詞技术的鍛炼，如果对于声音、語調以及其它方面的学习修养不够，那心灵也始終只是心灵，沒法传达給观众，沒法和观众的心相呼应，这是必須严重注意的。

在这里我想談一談話剧演員練声音的問題：練声的第一个目的是要使声音圓潤，高低随意，轉折自如，要使声音能够放大也能收細，还有一个是耳音要准，节拍要穩，这些做到了就有了声音表情的基础。同时一个話剧演員，不能說絕對不唱歌，有許多戏是要唱歌的，从来不練，临时絕對唱不出来。而且音乐的修养对于一个演員來說是非常重要的，世界上的名

導演名演員幾乎沒有一個不懂得音樂，象斯坦尼斯拉夫斯基他的音樂修養是非常深的。我們借助於姐妹藝術的地方非常多，忽略這一點是錯誤的，練聲和話劇演員有直接的密切的關係，當然特別重要。

話劇演員的練聲方法，應用西洋練聲方法是一方面，還有就是跟中國的音韻——出字歸音結合起來，適當的學習些民間唱法很有必要。中國的民間曲調和中國的語言結合得很緊而富於表現力，類如大鼓、單弦、相聲，我們就可以從他們學習咬字發音和聲音表情的技術，我們要老老實實向優秀的民間藝人學習。

西洋的練聲法，經過許多的歌唱家研究，尤其象現在蘇聯歌劇演員所使用的方法，的確是科學的。我們的戲曲演員也有傳統的練嗓子的方法，可是還沒有整理出一套根據生理的自然發展，由淺入深循序漸進的完整的方法。可是西洋的練聲方法，就是在歐洲也不完全一致，歌唱家有的各找各的竅門。尤其是把這個方法跟中國的語言相結合，有的問題至今還沒有得到很好的解決，主要是中國語言有它的特点，就拿北京音來說吧，就有十六個韻母（如果加上一個“ㄣ”再把“ㄥ”和“ㄨ”分開就是十八韻）。在戲曲裡頭就有十三道轍，跟聲母結合起來每一個字都要有它一定的唱法，但是照音樂家的說法，有許多音就找不着共鳴位置。這個問題對話劇演員似乎不很嚴重，可是我們必須知道有這個問題的存在，却不能因為有這樣的問題的暫時存在（這問題早晚必須解決也必能解決）便不練聲。同時也決不能不向對我們有直接幫助的民間說唱藝術

学习。

九 关于潜台词

平常我們讀好文章和好詩，說它能得言外之意弦外之音，這就是說它从字面上所表达出来的表面的东西之外，还包含着更深的意义。在我們日常的对話当中，为着传达比較深的感情，比較細密的思想，我們就会运用各种不同的語句，有些話乍一听不过是一句平淡无奇的話，写成文字也是简单的，如果这一句話在某一个地方某一种情景之下，为着一个特定的目的經某一个人物的口說出来，就可能成为十分深刻而意味深长，其中包含的意思就可能很复杂。人的生活是复杂的，人的內心世界比从外表所看出来的可能更复杂一些，俗語說：“要知心腹事，但听口中言”，但是听一个人的說話如果不了解他那个話的本質，不懂他基本的意念，不深入一层去体会話里的話，就很难真正知道人的心腹事。有的話不必一定很直率地把意思和盘托出，可是人家一听就会知道他在說什么；有的話直籠統地說出来效果并不会好，那就应当委婉一些；有的比較深或者比較复杂的意思，用一般的話不容易表达出来，那就得寻找最适当的語彙，和恰切的說法，把語句作一些艺术的加工。这些，在文学的修辞当中是有許多不同的方法，于此也就可以看出潜台词的重要性。演員就要运用一切方法和技术使观众明了台词內在的意思。“潜台词”这个名詞是由翻譯来的。我觉得翻得好。潜台词就是台词所包含的深一层的意思，也

就是那詞句的本質，也就是台詞所表達的人物的內心活動。所以研究潛台詞必須通過台詞的貫串與交流，先有了整體的認識，然後從事逐段的分析，決不可斷章取義逐句逐字去找。有的潛台詞只要用一句話就可以說明，有的就要好幾句話才能說明，有的甚至於是腦子里浮現出來的一個情景，一幅圖畫，這樣的圖畫往往就是彼此間微妙的心理狀態的關鍵，這就不是一句話說得明白的。例如：你有一個秘密怕人知道，可是偶然聽到你的朋友說一句話，很象他已經知道了你的秘密，馬上——一幅圖畫就呈現在你的面前，但是你還是很鎮定，你便想出一句話來，試探你的朋友，看他究竟是不是知道那個秘密，這一試探，引起了你朋友的揣測或是誤解，他回答的話好象與你很有關係，這樣一來一往的對話，听起来可能不貫串，實際是由潛台詞貫串着的。這類潛台詞可能是很複雜的，這只要演員徹底明了就行，用不着編成一大堆成文的語句記在心裡。演員研究潛台詞為的是正確掌握事件和人物的內部聯繫，深刻地表現出來，如果逐句逐字去找潛台詞，必至弄得支離破碎，變成繁瑣，以致影響演員的創造。

一〇 性格化

我們經常說“水滸”、“紅樓夢”寫得好，主要的是人物的形象真實，性格鮮明，這表現在人物的對話方面最為顯著：林沖和魯智深，林黛玉和王熙鳳，他們每個人的話都顯示出鮮明的個性，不必看名字就知道是誰在說話，聲音好象能從書里聽到，

他們的形象也好像就在眼前，這也就是藝術表現性格的典型例子。作家在紙上能夠這樣做到，難道演員在台上就不可能這樣做到？完全能夠而且應該不折不扣地做到。非但如此，台上的人物比書里的人物應當更生動活潑地行動在觀眾面前——從形象方面說，一看就要知道是誰；說起話來一听就知道是誰，不是別人——這不就是性格化的要求嗎？但這並不簡單。

以前歐美的戲劇家談性格，有的注重遺傳；有的是屬於形而上學的看法，把人分成多血質的、胆汁質的、神經質的等類型；有的就專就一個人的脾氣和癖性來分；有的就依照人的身分和教養來分；還有就是照弗羅依得的哲學來分析性格；這些都是我們所不取的。我們應當全面地正確地來認識人物的性格，主要地要就人物的階級立場、思想面貌、家庭環境、社會環境、文化修養、生理狀態等來分析人物的性格，從這裡認識人物在規定的情景中的內心活動，而賦予以真實的形象，通過動作表情和台詞傳達給觀眾，這就是每個演員所要做到的。

演員不只是演一種角色，既當了演員就不可避免地要演各種不同的角色，每一個角色各有不同的性格，就應當為每一個不同的角色造出不同的形象，這就不能用一種固定的動作和固定的語調來表演不同的角色。演不同的角色就應當在動作表情與台詞的運用方面有不同的創造。在創造角色形象的時候，演員本身的任何習慣動作習慣語調都應當完全拋棄，不然就不流於油滑也可能走入形式主義，那就談不上性格化了。

以上提了許多問題，其實就只是一個問題：演員為着創造

人物的形象，必須具備应有的條件——理解力（政治的和藝術的）和表現的技術。這就要求我們要勤修苦練——多想、多學、多做；要求我們要有豐富的積累，深厚的體驗。

此外，關於學習台詞還有以下幾點應當加以注意：一、念台詞是一種表演技術，技術部分應當注重基本練習。如：字音、語調、噴口、氣口、聲音運用等，都要耐心的學到家，除掉多下工夫，沒有什麼很多的巧妙。技術要學到了家才能够自由運用，用它來表現我們所要表現的東西。二、我們除掉從劇本里學習台詞之外，還應當一步一步經常不斷的向廣大勞動人民學習，學他們那豐富的語彙，和那極其生動活潑的語言形態。三、單就語言而論，全民的語言是沒有階級性的，但語言經過組織成為劇本，成為一個藝術作品，有一定的思想內容，那就必然代表一定的階級觀點。劇本中的每一個人物必定有他的階級屬性。就台詞的整體來講，是應當表現思想性的，但在練習字音或語句的輕重音和間歇的時候，就一句或一節的舉例去追求思想性那就不必，因為片斷的語句還不包括完整的思想內容。

中國語言是健康的、豐富的、富於音樂性和表現力很強的語言，這些在中國古典的文藝作品中早已給予有力的證明。特別能夠有聲有色表現語言之美的藝術就是戲劇。我們要做到使人們從劇院的上演節目領略到中國語言之美，誰要欣賞健康優美的語言就到劇院去。同志們，我們能做到嗎？我想只要能夠好好地地下工夫，到一個時期一定做得到的，讓我們共同向這個目標奮鬥吧。

1954年4月

台詞課教学大綱的說明

——在中央戏剧学院台詞課教学座談会上的講話

这几年来一般的說，我們和各剧院对台詞是重視了，学生也感觉到台詞的重要性。但严格的說，我們对台詞还没有給予足够的重視。所以在今天我想作再一度的呼吁：演員应当把台詞念得更好，戏剧学院应当进一步加强台詞課的教学。

話剧演員必須要会說話，这是誰都知道的，但是应当怎样要求自己下决心把台詞念好，似乎还没有給予足够的注意。在民族的語言中，台詞应当是最标准的語言，苏联的台詞課教学大綱說：“舞台語言——台詞——是語言的典范。”我們应当把台詞的地位提到这样的高度，然后才能逐步使我們的舞台語言成为健康、纯洁、准确、优美的艺术語言。也必須这样，我們的演員才能真正把戏演好。

演戏的目的就是要把剧作的思想內容，充分地、完滿地、通过艺术的形象向观众传达，以取得教育的效果。語言是传达思想特別重要的工具。

中国有句古話，“工欲善其事，必先利其器”，話剧演員不把台詞念好，就好比用拙劣的工具，要想做出巧活来是不可能的。

中国語言是丰富多采、富于表現力、富于音乐性的語言，演員应当充分发挥中国語言的表現力和它的音乐性，用可称为典范的語言感动观众，达成戏剧的最高任务，不然就不能算是尽了一个演員应有的責任。

台詞必須讓观众听得見。对几百上千的人來說話，就不能象在家里那么輕言細語，就得提高些嗓門，使用适当的声量。但声音大并不一定能讓人把話听清楚，有时因为声音大反而听不清楚，这就必須要把字咬准，也就是說吐字要准确、清楚，所謂“吐字如珠”。在我們的传统戏剧里头要求字正腔圓，要使每一个字都象珠子那么圓潤，清清楚楚传到观众的耳朵里。照中国戏台上的術語說这就叫“咬字”，叫“噴口”，其中也包括发音。咬字就是要把字音念得准确，ㄅ、ㄆ、ㄇ、ㄌ这些难分辨的音必須念得非常准确。中国的字音有許多是由两个或三个音綴組成的，有声母有韵母，因此我們就有出字归音的練習。还要把平、上、去、入四声搞清楚，联詞变調等一套都弄清楚，然后咬字才能准。

字音发出来要清，要圓，还要有力量，才能送得远，这就需要“噴口”。練習噴口有各种方法，咬字和噴口的練習是台詞課的最基本的練習，必須下工夫，而且要下相当长的工夫才能練好。

第二要能听得懂，除掉字音准确、适当运用声音之外，必須注重語調。語調最重要的环节就是輕重音——邏輯重音。要分清句讀与段落。要能掌握語气和人物的口吻。总的說，要明确語言的目的，要合乎邏輯，因此演員要念好台詞，必須

懂得語法。

漢語詞的重音是相當複雜，不容易弄清，但必須弄清。舉最簡單的例子：桌子、椅子、扇子都是第一個字重讀。茶壺、花瓶、書架是第二個字重讀。麻雀、鳳凰，都是第一個字重讀，黃鶯、鴻雁都是第二個字重讀。大人、小人，大小重讀。大蛇、小狗第二字重讀，這些都是屬於詞的重音的。名詞上面加形容詞加動詞輕重音都有不同。

邏輯重音就是在一個句子當中把重音放在適當的地方才合乎邏輯，否則不合乎邏輯。邏輯重音必定和詞的重音密切接合。在台詞中邏輯重音往往由於規定情景、潛台詞而起變化——有的句子變化少，有的句子變化就可能多。

例如：

“我最愛吃炒飯。”

重音在最字上，這樣的句子變化就少。

現在不妨把這個句子分析一下（在重讀的字旁加上一個黑點作為重讀的符號）：

吃飯。

吃炒飯。

我吃炒飯。

我最愛吃炒飯。

因為吃飯、吃炒飯這種重音是不能變的，最愛吃炒飯用最字加重語氣，所以最字必須重讀。愛、吃字只能輕讀，因此這樣的句子重音變化就少，至於“我吃”這個短語，一般說是吃字重。比如問：“你吃不吃？”“我吃。”吃字一定重；問：“這兒還

有炒飯，誰吃？”“我₁吃。”必然是我字重。又如“我₁吃炒飯，他吃炒面”，我字跟他字可以強調一點，但“炒”字還是有一定的重量，不能輕讀。

必須注意：聲音的輕重是由比較而顯示出來的。因此重音有時只是把字音拉長一點就顯得重了，有時就必須着力重讀，這要根據不同的語氣作不同的處理，應當分別清楚。

另外例如：“你為什麼不去？”這句話每個字都能重讀。下面請看它的變化：

（人家都去了）你為什麼不去？

（你必須去的）你為什麼不去？

（你說說看）你為什麼不去？

（都希望你去）你為什麼不去？

（你叫他來）你為什麼不去？

象這些變化，在臺詞當中主要是根據規定情景，按照上下文，或者根據潛臺詞而有各種的變化。我們一向就如以上的分法，最近語言研究所吳曉鈴先生認為語句中重音位置不變的應當叫“邏輯重音”，可變的應當叫“感情重音”。是不是應當分為詞的重音、邏輯重音、感情重音三種，或只分為前兩種，語言研究所的同志還沒有一致的意見。我認為這種學術上的問題，儘可再加討論研究，但是一個演員在念臺詞的時候，必須準確地弄清重音的位置，卻是非常重要的。

我們必須懂得中國的語法，把詞的重音、邏輯重音搞清楚，然後才能明確語言的目的，表達人物的思想感情。

念臺詞要分清句讀，分清段落，因此就不能不注意標點符

号的作用。但是中国話究竟和俄文不同，不能够搬用俄罗斯語言的規律，例如“演員自我修养”第二部中关于台詞所說的：“念到逗号的时候，最后一个音节就必须上揚，要讓这个高音在空中悬置一会。”中国話就不一定这样，因为四声的关系，还有語調的运用，不能够硬搬外国話的規律，即使念到問号的最后一个音节，中国話有时上揚，有时也可以平或降。句号所用結尾的一个音节在中国話里也不一定下降。其实斯坦尼斯拉夫斯基也談过法国話和俄文的不同点，为什么我們不能分清中国話和俄罗斯語言的不同点，而有些人竟会生硬地搬用呢？

現在我想举以下几个例子試行說明这个問題，例如：

“我有匹花布，他有匹紅綢。”

布字和綢字比較，綢字要揚一些，也就是說这里句号的音比逗号的上揚。如果說：

“他有匹紅綢，我有匹紅布。”

逗号的音比句号的音上揚。又如：

“我有一卷紅布，一卷藍布，一卷白布，藍布比紅布長得多，白布更長。”

几个布字的声音一样，多字比布字揚，长字比多字揚。

“你瞧，那一颗星靠近銀河，那一颗星伴着月亮。”

河字比亮字要揚。

“这不能讓他去，他去可能弄得一事无成。”

成字比去字揚。

“想不到他会弄得功敗垂成，早知道还是不讓他去。”

成字比去字揚。

“这事危险得很，不能讓他去，一去必死。”

死字比去字揚。又如，

“东方泛出一片紅霞，一会儿从地平綫上升起了太阳。”

（太阳，太字重。）

“天刚亮，还没有出太阳，东方先泛出一片紅霞。”

同样是一个阳平声，因为詞的重音不同，所以紅霞的霞是上揚的，太阳的阳字下降。也有句号和逗号声音高低相同的：

如，

“也过阳历年，也过阴历年。”

“公說公有理，婆說婆有理。”

“长江后浪催前浪，世上新人送旧人。”

下面举几个問号的例子：

“看起来沒有出路。”

“你为什么說沒有出路？”

这句话一听就知道是反問的話，后面沒有呢字一类的話助詞，所以虽然是問句，最后一个音节并不上揚。又如，

“你真的不去？”去字揚。

“你真的不去嗎（麻）？”嗎字揚。

“你真的不去嗎（媽）？”嗎字不揚。

照上面的例子看，問話沒有話助詞也可以揚，話助詞可以揚也可以不揚。用法要看語气，看說話时候的情境和感情而运用不同的声調。

作家写對話的时候，是根据作家的意图使用标点符号的；

演員念台詞的時候，應當根據作家所用的標點符號正確地念出來。更重要的是要根據中國語言的規律、習慣和特點把語調念得準確，這才能傳達中國人民的思想感情。紙上的對話是沒有聲音的，它的語氣、口吻、風格在讀者的思索和體會當中得到理解；演員把它在台上念出來，觀眾通過聽覺而得到理解和感受。台詞在台上念的時候，應當比紙上更生動、更活潑、更有力量、有更多的色彩，應該比讀的時候還更動人。所以單只拘於標點符號的法則還是不夠的。

集字而成句、集句而成段，分清句讀（標點符號）；還要分清段落。段落是根據情節的發展、矛盾的展開、情感的变化而分的，要充分表達出來，才能够引起觀眾的共鳴。這也就是說分清句讀分清段落就是掌握語言的邏輯性和準確性的重要關鍵。

根據語言不同的目的，和人物不同的感情，就有不同的語氣（例如溫和的、嚴厲的、柔軟的、果斷的語氣等），演員應當善於使用各種不同的聲音、語調、語氣來傳達各種人物複雜的感情。

各階層、各種不同性格的人物，都有它不同的口吻，同樣一句話換一個人說就有不同的味道。演員應當善於體會，善於刻劃各類人物不同的口吻。“水滸”里的李逵和宋江、“紅樓夢”里王熙鳳和林黛玉，每個人的口吻完全不同。台詞念得好的，一開口就使角色活在台上。不然就可能歪曲角色的形象。

台詞要使人聽得舒服，首先聲音要美，字要清，語調要準確，節奏要鮮明，要與心理動作和形體動作相適應，而顯示出

多色多采的变化。每个作家各有其生活经历和艺术修养的不同，有他所特别熟悉的人物，有他惯用的行文结构、語彙，有些作家还有他独创的技巧，这些总起来便形成一个作品的风格。演員尽管要想尽力表达作家的意图，但是演員有演員的創造，同样一个人物經過不同的演員来演，必然显出不同的艺术风格，但是演員必須要能够掌握每一个作家所写對話的风格，給予不同的对待和处理。

中国的散文有各种不同的体裁，韵文有詩、詞、歌、賦，詩有四言、五言、六言、七言和长短句，还有古詩近体之分，还有新詩。这就有各种声、韵、調的不同，还有各种不同的句法，和极其丰富的語彙，經過几千年人民的咏、叹、歌、誦，形成了极富于音乐性的語言宝庫，因此在念誦方面也有我們用慣、听慣最适宜于传达中国人民感情的声調。这不是突然产生的，也不是外来的东西所能代替。我們应当全部懂得而且熟悉它，那就不管在念散文、韵文或半韵文的时候，都不会感觉困难，不会有夹生的味道，就是人們听起来也不会有不自然的感覺。

在我們戏曲当中的“白”，往往是韵文、半韵文、散文交織着的，有整齐的字数相等的对偶句，也有不整齐的口語式的句子，念起来声調总是諧和的。就是口語也要注意它的声調。写的时候字斟句酌，为的是念起来韵調鏗鏘，順暢而好听。

話剧的台詞要不要注重韵調呢？我想是要的。艺术語言之所以动人，不仅在它的内容，声、韵、調和节奏都有很大的关系。所以我們要求念台詞要能掌握語言的目的性、邏輯性和音乐性。

人們無論說句什麼話都是有目的的，台詞所以稱為精練的藝術語言，正因為它根據規定情景，集中地傳達思想，所以目的性更強，因此動作性也強。無論是形體動作或語言動作，都是根據心理動作的變化而變化的，動作在進展中有它自然的節奏，演員進入角色以後，根據規定情景，循着動作的貫串綫，把戲向前推進，直到終結。就好比一套交響樂，其中包含着各種不同的節奏變化，而整個是諧和的。至於語言的節奏跟內心的節奏要說根本是一致的，但從語言所表現的有的看起來是一致，有的看起來是不一致的。例如：有的時候一個人心里着急，他的話說得很快，有時他惊慌失措連話也急得說不出來，這時內外的節奏是一致的。又例如一個革命者被捕了，審判官忽然拿出一張黨員的名單給他看說：“這些人都已經供了，你也說實話吧！”他一看名單是真的，他想：“難道機關被破獲了嗎？”他的內心激動的幾乎要跳起來，但是他再一想：“未必就是那樣。”他立刻控制自己，以極其鎮靜的態度，緩慢的語調，對審判官說：“我不認識他們。”這時的節奏和外的節奏可以說是 inconsistent 的。又如一個人遇到他不喜歡做的事情，他分明是極力在拖延時間，可是他裝得很匆忙，他說話的語調也顯得很短促，這也可以說內外節奏不一致，但是根據規定情景觀眾完全能夠理解。正因為從外面所表現的東西看得出他內心的複雜性，這麼說起來內外還是一致的。

最重要的台詞的節奏變化是根據人物內心的節奏變化，又和形體動作的節奏相結合，那就必須把台詞運用得極其自然。必須能夠自由掌握字音、語調和聲音的大小、輕重、長短、

強弱、抑揚頓挫，不然就跟不上。要能把台詞運用自如，那是要下工夫，經過比較長期的鍛煉才行的。能把聲音語調運用得圓轉自如，才能够真正准确地掌握節奏、傳達人物的思想感情、表現人物的性格，再進一步使台詞象音樂似的，讓觀眾听着得到藝術的、美的感動。

我們對演員念台詞有以上所談的一些要求，只要肯下工夫一定能做得到，也是應當做到的。台詞教員要幫助學生學會必要的基本東西，把學生領到正確的路上，那就是把字音念准，邏輯重音有沒有錯誤，學會聲、韻、調的使用方法和技巧，至於進一步要念好台詞，真正能够掌握台詞的技巧，那還需要每個人自己不斷地勤修苦練，從舞台的實踐當中去找。

現在我想提出幾個問題請大家研究——第一個，發聲的問題，話劇演員學聲樂我認為是有必要的，話劇當中有唱歌的部分，所以演員必須會唱歌，就是話劇導演也應當有一定的音樂知識。還有就是唱歌可以鍛煉聲音，使調門兒高低準確——這在話劇演員也是很重要的，在台上說話不僅是自己要把調門定准，還要和同台的演員取得諧和，忽高忽低過高過低都是不行的。要想掌握調門，學聲樂很有幫助。還有就是從學習聲樂當中，可以體會如何運用聲音來表達情感，這些都是很重要的。有人覺得聲樂對話劇演員沒有什麼關係，我認為這種看法是不對的。但是專就念台詞的發聲而言，是不是依靠西洋的練聲方法就可以解決問題呢？我以為那又不然。中國話的字音比較複雜，每個字音都要合乎西洋練聲方法的共鳴位置，很有困難。而且說話跟唱歌究竟有所不同，如果念台

詞的時候，強調了發聲的共鳴位置，那就可能發出不大象中國人說話的聲音。而且一個能夠運用那種共鳴位置的演員和另一個不能運用共鳴位置的演員一塊說話，就會顯得不調和。在話劇會演時，听了十几个戲的台詞，明顯地感覺到演員念台詞有音色不調和的問題（當然這不能完全歸咎于強調共鳴位置）。在這裡使我想起另外一個問題：

第二，如何向民族傳統學習的問題，

我認為說唱藝術，無論是大鼓、單弦、相聲等的發聲吐字是最適宜于話劇演員學習，也是必須學習的。其次就是戲曲的念白，無論是韻白、京白都能供我們參考，而且我認為必須加以研究。

下面還有兩個關於教學方法的問題：

潛台詞、內心獨白、間歇，涉及到規定情景的部分，台詞教員應當讓學生懂得，但是這不是台詞課最主要的部分。當學生進入到舞台實習的階段，這些部分主要應由導演來處理，台詞教員不能夠代替導演，因為無論如何台詞教員的意圖和導演的意圖不會完全一致。還有就是：

台詞教員是不是可以用排戲的方式進行教學呢？

我想不是完全不可以，但是最好儘可能避免用排戲的方式，因為一排開了戲，對學生的要求就多，就不能集中力量對待台詞，而且少數人在排，多數人在旁邊看着，也會有困難。

其次念台詞的時候要不要有動作，這個問題我是這樣看：為着鍛煉學生掌握語言的動作性，念詞的時候最好不動。我們要求從聲音語調听出話的意思和話的目的，而且說話的時

候能够不动,可以避免做許多习惯的手势和习惯的表情,但是为着使台詞和形体动作相結合,也可以讓学生在念詞的时候加上必要的而且是恰当的动作。这两者不要混为一談,但是可以相互为用。

关于教材,我們是散文、韵文、詩歌、独白、对白都选,困难的是按着每一学期学生的进度,由浅而深,由易到难,这样一套基本的教材我們还没有能够完全肯定下来,因此各种不同性質的教材,在分量上的比例,也没有肯定。我想这当然也不能定得太死,但是逐渐选定一部基本教材,也还是有必要的。经过我們这几年教学的积累并参考上海戏剧学院的台詞教学經驗,我想还是可以办到的。

我們各班的台詞教师多是各剧院的演員,也还有广播电台的广播員,他們在教学当中所用教导学生、启发学生的方法各有不同,不是完全一致的。我以为不必强求一致,可以各尽所长,殊途同归。但是通过台詞教研組随时互相交換意見很有必要,这一点因为客观原因未能办到,我們也抓得不紧,今后希望能正常进行。这样作对于进一步提高教学质量很有好处。

以上我所談的一些問題只是提一个头,希望批評指正。

1957年3月

話剧演員的基本訓練与文艺修养

任何艺术都要有基本訓練，好比造房子，必須先砸好地基，地基砸得不好，房子就容易垮。基本訓練要循序漸进，不能着急，不能躐等，就是說不能跳，“万丈高楼从地起”，要一步步来。基本訓練要經常做而不能間断，一間断就可能前功尽弃。

学芭蕾舞，女的基本訓練不得少于七年，男的特別有才能的，可以縮短学习的年限。（照北京舞蹈学校的章程，从十一岁到十三周岁起开始訓練七年。）戏曲演員練武工，也要从小起。学西洋音乐象鋼琴小提琴从六、七岁就要練。美术方面象油画、雕塑也要經過相当长时间的基本訓練。就是在工艺方面，要把一样工具使用純熟到得心应手的程度，也得下相当长的苦工。一艺之成，当費毕生之力，这话并不过分。

話剧演員要不要基本訓練？我想是十分必要。当然沒有必要象芭蕾舞演員或武戏演員那样，从十一、二岁練起，但是形体动作和台詞的基本訓練是絕對不能缺少的，表演技术的几个单元也就是基本訓練。烏兰諾娃那样天才的演員，享有全世界的盛名，她每天早上都要扶着“把兒”作基本練習。斯坦尼斯拉夫斯基七十岁时，每天早上要做体操，还要朗誦好几首

詩。梅兰芳和盖叫天基本練習也从来不断。俗語說“拳不离手、曲不离口”，話剧演員决沒有例外。形体动作的基本訓練有了基础，就会使我們抬手动脚灵活、准确、漂亮，使身体发展匀称。可以糾正在形体方面的毛病和不好的习惯。要能做到这样，我們演起戏来想怎么动就能怎么动，行話叫“身段随和，得心应手”。話剧演員不一定成为舞蹈家，但是必須要学习舞蹈，舞蹈是基本訓練的一个重要部分，最好能精通一种舞蹈，对于表演会有很大的好处，这样整个身体的每一个部分都能灵活运用，而动作可以适应各种不同的节拍，演起戏来讓人看你的一举一动，有分寸有板眼，干净，利落，好看，而不是随便乱动。而且話剧里头有些場面是用得着舞蹈的，我們决不能等到要用的时候临时去学，那样做会使你台上砸鍋。象卓別麟因为他舞蹈和滑冰的技术相当高，有些場面他随便表演一点就特別精彩，增加了他艺术的吸引力，而人家不容易学到——因为不肯下工夫。我們大多数的話剧演員最怕在台上演打架的場面，因为大多数都沒有学过武术。还有滑倒摔跤总是不象，因为不能控制形体，勉强应付，既怕摔伤，也就不容易象真。

关于台詞也要有基本訓練，要做到声音嘹亮、口齿清楚、字音准确、語意明白、語調鏗鏘，就得下很大工夫去練。台詞不僅讓观众听得見、听得懂，还要讓人听着覺得好听、愛听，听了要能受感动。我們現在得到些反映，說話剧的話往往听不見听不懂，难道說我們就連起碼的条件都不具备了嗎？如果真有这种現象，那是不能容忍的。事实上近年来由于話剧界

致認清了台詞的重要性，有很大的進步，有好些個戲、好些演員都能在台上發揮語言的作用。這已經有了很好的開始。應當進一步加以注重，不斷提高。

基本訓練是表演技術的必要基礎。過去有一個時期，唯恐着重技術會忽略作品思想性，就避免談技術，因此對基本訓練也不夠重視，實在這種過慮是不必要的。藝術事業是黨的事業的一部分，不用說必須政治掛帥，政治掛了帥，技術就得緊緊跟上。為着黨的藝術事業，需要運用高度的技術。資產階級能夠掌握技術，無產階級應當比資產階級更能掌握技術。蘇聯由於科學技術超過了資本主義國家，人造行星就上了天。難道我們話劇的表演技術就不應該趕上世界水平？我們應該有更高的思想性與藝術性相結合的作品來為社會主義建設服務，就必須提高編劇、導演、演員、音樂、舞台美術等各方面的技巧。技術是技巧的重要構成部分，沒有較高的技術就談不上技巧，因此非但不應當避免談技術，還應當注重技術，要更好地學習技術，提高技術。我們所反對的是資產階級的單純技術觀點，絕不反對技術，而且要提倡技術。

話劇演員顯然應當有基本訓練自不用說，導演、舞台美術以及戲劇創作都應當有基本訓練。可是單有基本訓練還是不行，還必須有豐富的文藝修養。

話劇演員要不要學點音樂呢？話劇演員當學會唱歌，唱歌不專為台詞的練聲，話劇里用得上歌唱的地方也並不少。除此之外，歌唱對於一個演員會有精神上的啟發。如果我們不懷着“頭痛醫頭，腳痛醫腳”的那種狹隘的想法，我想話劇演員

不会反对学习唱歌吧？如果还能够掌握一样乐器，那就更好，更能发挥作用。我们依靠姊妹艺术帮助的地方多着哪！乌兰诺娃在她休养的时候，和几个话剧演员交了朋友，听到他们的谈话，据她自己说她得到很大的启发，使她在表演上有很大的进步，这是一个非常具体而生动的例子。我们古代有一个怀素，有个张旭，都是有名的会写草书，他们看见了公孙大娘舞剑器，草书大进。梅兰芳大家认为他最善于配服装的颜色，因为他经常研究中国画，而且他由于学习中国的古画和雕塑，在舞台上创造出许多优美的身段。但这些都是直接的，看得见的，还有些好的影响不是直接的，而且不是马上就看得见的。古人说要读万卷书，行万里路。读万卷书是说从书本中可以间接取得知识，行万里路是说向生活学习，另一方面也是说要扩大眼界。古人的书，本子大，字也很大，万卷是极言其多，但如果缩印成现在的五号字，恐怕也不见得很多。而且古人书很少，有好些青年人就读不到书，我们现在到处都是书，要什么书有什么书，就看愿不愿意读。专门鑽到书本里，不投身到火热的斗争中去当然不对，但是如果不读书或少读书，那就不可能得到更丰富的知识。当然读书也应当有计划有步骤，也还要有重点。

我想一个话剧演员要在台上表演中国人，应当真正懂得中国人，要懂得中国的历史、中国的语言、中国的社会和风俗习惯。我们不反对读外国小说，但是中国的小说必须要读，当前的小说，“五四”以来的小说和古代的小说都应该读一些，而且还应当读些诗歌，普通的文言文也一定要能看得懂。还有就是对绘画、雕刻等美术品要具备一定的欣赏能力。一个演

員不能放棄對於理論的研究。演員雖不是政論家，但除了必須具備馬克思列寧主義的基本知識，對一般的文藝理論也應當學習，這樣對生活的體會，對藝術的見解會更深刻，有助於藝術的創造。

文藝修養是營養，不是象阿司匹林一類的藥，不一定有急救，但可能不斷地充實血液增進健康。文藝修養不是夏天的狂風驟雨，而是春天的和風甘露。不是山洪暴漲，而是源源不斷的泉水。所以文藝修養不能着急而要有恒。我們應當經常吸收些營養，文藝修養方面的營養是多種多樣的，包括思想的養料在內。听報告看社論對启发我們的思想有很大的幫助，但是報告和社論的思想還是別人的，要把其中精華部分消化成為自己的，那就一方面要从生活從鬥爭中去體驗，另一方面，也可以從文藝作品當中得到印證。我們從文藝作品當中可以更深入的了解社會，了解人與人的關係。列寧說托爾斯泰是俄國革命的鏡子，因為他反映了俄國革命一個異常複雜的現象，從他的作品當中可以深刻的懂得俄羅斯人；儘管“他的作品、觀點、學說學派中的矛盾，的確是顯著的”（詳“馬克思、恩格斯、列寧、斯大林論文藝”第86頁）。我想在黨的領導下一個有共產主義覺悟、有文化的藝術工作者，應當具備一定程度的古今中外的知識和文藝修養。

關於讀書，我還想補充几句，听说郭沫若同志曾說：“陶淵明好讀書不求甚解，如今有些人不讀書好求甚解。”不讀書，好求甚解，當然不對；好讀書，不求甚解，要看怎麼解釋——我以為書有各種性質的書，我們不能毫無計劃隨便抓過來就讀，有

的書要精讀，有的書涉獵一下就行了。單就文艺作品而言，我想也有不同的讀法，如果為的是文艺修養，那就着重欣賞，通過欣賞、感受而得到學習，同時由於欣賞力的不斷提高，也就可以提高創作的質量。如果是為着學術研究，或理論批評，那就要分析。當然欣賞和分析不是絕然互不相謀的。我們對於自己所喜愛的文艺作品，可以讀一遍兩遍三遍，同時不妨各種各樣的多讀一些（也可以隨帶着讀一點理論批評），讀多了就會感到豁然貫通，然後也可以就專題進行些分析研究。過去我們曾經有一個時期，要求讀一本書就得從時代背景、作家的生平、作家的思想、創作方法、一直到作品的結構和所用的語彙等等，巨細無遺作徹底的分析，提出一大堆的問題，反而忽略了对作品的欣賞。我想為了文艺修養，不必讀每本書都這樣要求。如果讀書太少，分析的能力也就必然薄弱，我想理論批評的基礎首先也还是要多讀，也要能欣賞，才能給與作品以正確的估價。我們讀書自然有愛好有選擇有欣賞有批判，作家、演員、理論批評家因為有所分工，所以着重點有程度的不同罷了。

話劇演員必須有基本訓練，這是不容懷疑的，我們要在中國藝術傳統的基礎上更好的學習蘇聯的經驗，搞出一套完整的基本訓練方法，提高表演技巧，同時要經常不斷地豐富文艺修養，這樣才能演出更好的、思想性和藝術性更高的戲，以滿足廣大人民群眾的要求。希望採取一些必要的措施，保證這兩條腿一條不瘸。話劇學院和每一個劇團的訓練班都應當特別重視。希望青年們一同努力，這是我對這個問題的一點淺薄的體會。

1959年5月10日

京戏一知談

不說昆曲是專屬於士大夫的戲劇藝術，就說它是屬於讀書人的戲劇藝術，可能不會有很大的錯誤吧。它和廣大人民群眾的關係是不密切的。

旧時貴顯富豪之家多養歌僮，有私家的戲班。及至商業資本發達到一定的程度，職業戲班隨着商業的繁興日趨完備，有的超過私家戲班，於是那些達官貴人可以把手子叫到家里去演堂會，省事省錢，在自己家養班子也就沒有必要了。還有就是私家戲班不能傳代，只要主人家衰落，就必然星散，散了之後，那些演員和樂工們有極少數的可以屬於另一個新的主人；多數的或者轉業，或者得到市民的經濟支持而成為職業戲班；有的便自謀生路單獨加入江湖班。

昆曲最初是坐在桌子上清唱的曲子，經過許多名曲師指導加工，便越來越豐富，越來越完美，再經天才的作曲家如魏良輔者博采衆長加以提高，便有了新的創造和發展；及至醞釀成熟，條件具備，便成了戲曲，由桌上搬到台上，從此成為當時富貴人家紅氍毹上的表演藝術，得到中上層社會的支持和愛好，逐漸傳播到民間。

人民有文化要求，他們要藝術，他們也要看戲，他們需要

看着感觉痛快、看得懂、能够欣赏、看完了能够给他们留下一点什么的戏，也就是说比较能反映人民生活，比较能够和广大人民生活节奏相适应，为人民所喜闻乐见的戏剧。昆腔戏不大能适合于他们的这种要求，野生的乱弹乃为广大人民群众所支持而日趋于壮大——那怕是粗糙一点，却受到广大群众的欢迎——北边有梆子，南边便有皮黄。

二黄腔——到现在为止我还是相信它是从四平腔发展而成的说法，由弋阳腔同安徽的某种曲调相结合而成的四平腔可能又和湖北黄州一带的民歌相结合，经过湖北人加工成了二黄。因此二黄腔就不妨说是长时期以来安徽艺人和湖北艺人杰出的集体创造。

至于西皮，则是脱胎于西北的梆子腔。由梆子变成襄阳腔，由襄阳腔变成西皮，必然经过一个不短的时间。这个腔调显然也是湖北人唱出来的。湖北人习惯于称唱词为“皮”，经常说：“唱一段‘皮’”，“很长的一段‘皮’”之类，所谓“西皮”可能就是说从陕西或山西来的曲调。因为是从西北来的，所以湖南称西皮为北路；二黄是由安徽和湖北南边的曲调相结合而成，所以称为南路。

二黄和西皮是两种不同的曲调，产生在不同的地区，它们都能够各自独立表演完整的故事。艺人们也不知道经过多少时间，把这两种曲调凑合在一起，便使二黄戏开展了一个新的面目。有人以为西皮应归到梆子的系统里去，我认为梆子这位西北姑娘到了襄阳，跟二黄结了婚，他们合作得很好，已经成家立业生儿养女，她和二黄已经完全成了一体，不能分开，

也就用不着勉強讓她回到娘家去歸宗。無論京戲、漢戲、湘戲、桂戲、廣東戲等，基本曲調都是二黃和西皮，缺一不可，這兩種曲調結合得好，對於二黃戲的興起和壯大起着決定作用。

湖北的藝人大多數是黃陂、黃岡人，由於他們的努力，形成了漢戲。徽班和漢班曾經把二黃戲傳播到河南、山西、湖南、江西等省。安徽的江湖班（一班的成員最少的七個人到九個人，多不過十幾個人）把二黃戲傳播到湘南、廣西、廣東、江西、蘇北等處。滿清乾隆年間徽班已很旺盛，把二黃戲帶到北京的就是所謂四大徽班。

揚州位於揚子江北岸運河的西岸，自古以來就是有名的都市。因為鹽商和糧商（主要是鹽商）集中在那裡，經濟繁榮，歷來娛樂場所特別多，為“花部”（昆戲以外的劇種）的集中地。徽班可能從這個城市獲得經濟的條件，也可以在那裡從別的戲班學到些東西使自己的表演藝術更加豐富。

清朝初年北京盛行弋陽腔，稱之為京腔；士大夫間愛聽昆腔的不少，昆腔班也占一定的勢力。乾隆中葉魏長生把西秦腔帶到北京，興旺過一個時期；接着山西梆子班也到了北京。徽班進京的時候正當各種戲曲在那裡競賽。徽班為着配合各類觀眾不同的口味，二黃、梆子、昆腔都演。最初京官們以為梆子、二黃粗俗，不愛去看，甚至有人以為去看那種東西會喪失身份（我的祖父和外祖父所談如此）。以後弋陽腔、昆腔、梆子腔都下去了，皮黃獨盛，成為京戲。

二黃戲所以盛行，它本身的優點起着決定的作用，概略的說約有以下几点：

一、詞句通俗，容易听得懂。

二、詞句少動作多。

三、戏的结构比昆戏簡練得多——能够在很短的时间里表現一个完整的故事。不象昆戏那样冗长。

四、从声調看，西皮、二黄不象昆曲那样低徊宛轉，而是高亢爽朗，結合着通俗的歌詞，能使在广場比較多的观众也能听得見；它的曲調和唱法接近語言，这就比較容易听得懂。

五、二黄戏無論表演也好、歌唱也好，节奏鮮明，这就比較容易提起观众的精神，不象昆腔戏那样容易使人沉悶。

六、还有最重要的一点：它的内容比較能显明地反映当时人民的生活和感情。从許多戏里都看得出人民的愛憎。原来皮黄所演故事大部分都有昆腔旧本，不仅在形式方面，就在内容方面，也多数經過新的处理，使其比較符合于当时人民的感情和意願，所以同一故事，用乱弹演比用昆腔演群众容易接受。以上所举都是二黄戏获得群众爱好的重要条件。

买办洋奴之流（如胡适、周作人之类及其追隨者）对祖国的遺產肆意輕蔑，把我們的戏曲說成全是淫杀、迷信、腐敗、荒唐、野蛮的东西。有些人受了他們的影響，給与中国戏曲以极不正确的評價；也有人看了一两次戏不合胃口便否定一切。这是很可怕的。現在我想专就二黄戏来談一談。

二黄戏在封建社会中成长不能否認它帶有封建的色彩；但它是野生的艺术，产自民間，与人民呼吸相通，有深厚的人民性。有許多戏显明地看得出是同情人民所同情的人物；歌颂人民所喜爱的人物；反对人民所憎恨的人物。

二黃戲里不能說沒有無聊的戲，但好戲還是多。在這里很難列舉加以分析，只能提出幾出大家所知道的漫談一下，聊示一般。例如：“討漁稅”這樣的戲就反映着階級的矛盾——一個漁夫為土豪惡霸壓迫，無理逼繳漁稅，到了忍無可忍，他便闖進惡霸家里把惡霸殺了。這個戲當時能夠上演，因為可以解釋為劣紳惡霸倚勢欺人，於朝廷正稅之外勒索漁民，致遭仇殺。丁郎兒催討漁稅的時候，蕭恩問：“可有聖上旨意？”答：“無有。”問：“可有六部公文？”答：“無有。”問：“全憑什麼？”答：“太爺所斷。”這樣便把皇帝和六部（中央政府）撇開了，表示罪過只在賊官惡霸，但是看戲的人誰都同情蕭恩父女，戲的宣傳效果並不因以上的幾句問答而減弱。二黃戲的這些無名作者最恨為富不仁的傢伙。凡屬有勢力的鄉紳，告老回鄉的大吏，武斷鄉曲的財主，都是攻擊的對象。這些傢伙會勾結官府欺壓勞動人民，如“討漁稅”中的丁員外，他們也會搶奪人家的老婆，謀害別人的丈夫，如“瑯林宴”中的葛登雲。這些傢伙在戲里是得不了好下場的。我們看“鋼美案”，可見作者對陳世美那樣的人是多麼憎恨。象“天雷報”那樣的戲，一個弃兒被打草鞋、磨豆腐為生的老夫婦拾回，撫養成人，及至他中了狀元，便對這窮困的兩老夫妻反面如不相識。人民對這類人憎恨極了，然而在封建統治時期也拿他沒有辦法，只好假借“雷劈”，表示憤怒，肯定這種人是該死的。雷轟蔡伯喈，活捉王魁，都是同一用意，足見恨之極，用心之苦，這類戲我以為不宜視為宣傳迷信。但舊時有些宣傳迷信的演法必須改掉。

根據“包公案”編的戲如“探陰山”及“瑯林宴”中黑驢告狀

之类是很不好的。这种强调鬼神的戏是迷信的。如“铡美案”、“打龙袍”之类便不坏，因为究竟还是伸张了正义。封建时代虽有“王子犯法与庶民同罪”的话，可是法律条文仅仅为特权阶级服务。老百姓并得不到法律的保护。明朝的法律：奴僕告主人要先滚钉板，受理与否还不一定；按清朝的法律，佃户告业主，有理无理先得捱八十板屁股。所以“王子犯法与庶民同罪”的话只是骗人的。因此老百姓选出包拯那么一个铁面无私的人物形象，说他能够不折不扣维护法律的尊严，真正做到“王子犯法与庶民同罪”。二黄戏的题材大多数是劝善惩恶大快人心，“铡美案”就是一例。包拯的许多德政不必真有其事，据史书所载他是个执法如山，不受贿赂，为贵戚佞幸所忌憚的人。编戏的人不过是假设这样一个人物以表示人民对法律的意见，反映出在法律面前无论贫富贵贱都应平等的那种想法。陈世美那样的人是人民所憎恨的，但事实上开封府尹无论如何强项，不得皇帝、皇后许可，把一个駙馬判处死刑是不甚可能的。可是老百姓认为应当这样办，舞台上也就这样演了。陈世美对父母不孝，对妻子不义，对儿女不慈，为着贪图富贵便那样狠心毒手对待妻子儿女，如果让那样的家伙逍遥法外平安无事，人民是不会答应的。这个戏在舞台上，有的演的比较过分，但是为了一个政治的或者是社会道德的目的，或者是为了表达人民的某种愿望，在适当的范围内艺术上的夸张也是必要的。

“四进士”是一个比较完整的剧本，象宋士杰那样一个被革除了的刑房书吏（过去的刑房书吏社会地位很低），为着替

一个不相識的女子楊素貞打抱不平，冒着生命的危險，去代替她告狀，告翻了好幾個大官，為一個無告的女子申了冤枉，這充分表現了人民的胆識和智慧，舞台形象也是十分動人的。

“趙氏孤兒”是元曲中的名作，在二黃戲中叫“八義圖”，象“搜孤救孤”的程嬰、杵臼，還有象“法場換子”的徐策，“殺廟”的韓琦，他們都是犧牲自己成全別人；又如：諸葛亮、關羽、岳飛、文天祥，他們都是為了國家鞠躬盡瘁死而後已，這些人在中國的戲曲里頭，也就在二黃戲里頭，是被歌頌的。那些圖富貴忘朋友弄權的，賣國求榮的必然特別遭到厭惡。歷史上的忠臣義士所以得到人民的歌頌，正因為他們沒有自私之念，富於正義感，他們那種慷慨義烈、始終不渝的精神，顯示着作為一個人，一個中國人的優良品質。我們絕不能夠離開歷史背景認為他們是封建道德的維護者，無分別的任意加以抹煞。

“宇宙鋒”里的趙艷蓉，在君權和父權双重威脅之下，堅決不從亂命。她的丈夫生死不明，她的父親要把她送進宮去當妃子，她假裝瘋癲抗拒到底，在刀門之下毫不屈服，這是可以代表婦女們的志節的。

二黃戲對嫌貧愛富的極盡諷刺之能事：最顯著的象王寶釧、柳迎春那樣的女性，她們都是為着愛上了窮人，堅決要求婚姻自主便和封建的婚姻制度對立而被趕出家門的。象“三擊掌”那樣的戲，一個女孩子竟能那樣慷慨激烈走出相府，這是何等魄力！到算糧登殿，又是何等辛辣的諷刺。當然王寶釧這個戲里頭，也帶着有某些不完全好的東西，但對王寶釧這樣女性的描寫，和對嫌貧愛富者的諷刺，從整個戲看是可貴

知。这样的戏是容易改好的。

在二黄戏里头，女将非常出色。最显明的如穆桂英、樊梨花之类，她们都是美丽、聪明、大胆、弓马娴熟、武艺高强，而性格爽朗；男女之间只凭纯真的爱，不为礼教所拘束。戏台上的刀马旦是最为鲜妍、明快、生动、活泼的角色，看戏的人对樊梨花、穆桂英、花木兰、梁红玉一类角色的形象没有不认为可爱而给予同情的。这难道不是艺人们天才的创造吗？

在中国戏曲里头——尤其是昆腔戏里，才子佳人的戏占相当的分量，其中有許多流于滥调十分庸俗。但象司马相如与卓文君，张生与莺莺，杜丽娘与柳梦梅，都是些可爱的人物。“西厢记”、“牡丹亭”也都是好戏。可是在二黄戏里，才子佳人的戏占的分量极少。这个野生的戏剧艺术，跟才子佳人的缘分是少一些的。

象“白蛇传”那样的戏，是另一种型的，尽管是高宣佛号，可是谁都同情白素贞，没有谁同情法海。白素贞之所以获得同情，因为她那纯洁坚贞的爱和强烈的反抗性，也和崔莺莺、卓文君之类的女性一样——她们反抗封建道德，反抗礼教的束缚，反抗不合理的家长专制；她们对婚姻自由表示了强烈的愿望。这种精神便以类似穆桂英、樊梨花等的人物形象，以喜剧的手法，更鲜明，更多色彩，避免迂迴曲折，直截了当地表达出来。

二黄戏里的县官（除了寇准、陈宫、赵廉……），多半是小花脸扮的臧官。二黄戏里的皇帝素来不居重要地位，除了些昏庸之辈，胡乱拿来形容一下，都是三等配角扮的（皮黄戏以

小丑扮帝王是以前所沒有的)。至于“上天台”、“金水桥”、“打金枝”的那些皇帝，美其能怀念功臣，但是意义还是着重在功臣身上，証明这些皇帝用权术籠絡功臣。如“取蔡阳”簡直是指刘邦和张良用威胁利誘的圈套打发紀信去替死。中国历史上有許多皇帝都以杀功臣著名，如“打金枝”、“斬黃袍”之类的戏对那些残酷的皇帝是怀着憤恨的。还有就是象秦檜、毛延寿、卢杞、潘仁美等卖国奸臣的恶名和罪行，全国到处尽人皆知，以戏曲为之传播的力量为最大。

二黄戏里头象“得意緣”、“釣金龟”、“滑油山”、“翠屏山”一类的戏，毫无意思而毒素很多。“得意緣”这个戏看了令人气愤。一个落魄的士人卢昆杰，他是知識分子而通晓武艺。他被一个綠林豪杰狄龙康看中了。狄龙康因为反抗元朝的統治，占了一个山头，招兵买馬，意欲有所作为，見卢昆杰一表人才，認為他是个好帮手，便帶他上山，把女兒云鸞許配給他，这个女兒精通武艺又懂得文学，卢昆杰完全不是她的对手，因此就鬧了許多笑話。后来她被卢昆杰說动了，一同逃下山去。及至卢昆杰做了官，設計攻破了风火岩，狄龙康全家被擒問斬，卢昆杰到法場去祭奠，認為这样就是报了旧日的恩情，而他是为了忠君难顧私义。我認為这种戏比迷信戏还要坏，可是在清朝的科举时期，这个戏在北京很流行。（一般只演交鏢、說破、下山，很少演整本。）这个戏是在北京編出来的，其中为了配合应考的举子們的口味，用了許多四書里的詞句，显而易见是当时无聊文人編的。此外黃天霸的戏也是京戏里头所独有，而被認為出色当行的。这些戏为特务、捕快张目，除掉武

工之外一无可取。还有象“四郎探母”中的楊延輝，他一家許多人壯烈牺牲了，他投降了契丹，被招为駙馬。当两国正在紧急交战的时候，他的母亲亲上前綫；他伺机逃回探母，見娘一面，馬上又回到契丹方面，把国与国間严重的矛盾作为家庭糾紛輕描淡写地加以处理，用兒女私情代替了民族气节，这是很合乎当时統治者的要求、充滿着汉奸意識的戏。

现在我想从編剧方面談一談二黃戏的結構：

二黃戏沒有从元杂剧搬用四折的結構，也沒有采取传奇的編排方法，它从民間的小型戏曲发展而来，比前二者更加精練而集中。它的詞句通俗易懂，尤其可貴的是要言不煩，能得要領，这是和当时士大夫繁文縟节的生活节奏相反，而与人民大众朴素健康的生活节奏相合的。二黃戏的編剧艺术較之杂剧传奇有很大的进步。

以下想举几个比較具体的例子：

“庆頂珠”又名“討漁稅”，这个戏編得何等緊湊。桂英上唱：“太湖石边把网撒。江水照得两眼花。青山綠水难描画。那一个漁人常在家？”写景写情都好。萧恩接唱：“父女打魚在河下，貧穷那怕人笑咱。桂英兒掌稳舵父把网撒，无奈我年衰迈气力不佳。”桂英說：“爹爹年迈河下生意不作也罢。”萧恩說：“本不当作河下生理，只是我囊中……咳！”說到此处，桂英长叹拭泪。萧恩說：“傻孩子，不必如此，将船搖到柳蔭之下，为父要凉爽凉爽。”于是他們将船搖了过去。萧恩又說：“兒啊！将今晨打的两尾鮮魚燒熟，为父要吃酒。”这父女二人的身世于此可見。一会儿李俊、倪荣来訪萧恩，倪荣要試試萧恩

的气力，被萧恩一手架住，这就介绍了萧恩是个精于武艺的汉子。他们坐下喝酒，丁家催讨渔税的来了，萧恩只得说鱼不上网的话敷衍他，却怒恼了那两位朋友，将那人叫回来，骂了几句。在问答之中，我们便明白地体会到一个姓丁的乡绅勾结地方官在横行霸道、鱼肉乡民；而在催税之先，一人偷看桂英，有轻薄之意，及萧恩问他“作什么？”他只好推说问路。问他问的是那一家，他便推说是问丁府。这种烘托与介绍的笔法，实在有力量。倪、李二人与萧恩的对话也很好。他们问萧恩为何那等软弱，萧答：“他们的人多。”倪、李说：“我们的人也不少。”萧说：“他们的势力大。”倪、李说：“欺压俺弟兄不或？”萧说：“这就难讲话了。”这种地方，可以看得出萧恩是一个老于江湖阅历深沉的人，不免有点暮气了。倪、李二人去后，桂英问：“二位叔父是谁？”萧恩唱几句，追叙二人的身世，很为自然。这出戏第一场丁郎兄到河下催渔税，是表明豪绅地主勾结县官压榨渔民的暴行，这在戏里对于萧恩是一次催逼；教师爷到萧恩家里去是二次的催逼——在这时候，写教师爷怕萧恩，可见萧恩虽然年老家贫，人家不敢把他当作普通的渔夫看待。萧恩在头场的态度是：只想打鱼养家，多一事不如少一事，到了丁家派出教师欺负到他头上来了，他也不能不施展些手段为正当的防卫，便把他久经压抑的英雄气概从斗争中复活起来。他说：“……江湖上叫萧恩不才是我，大战场小战场见过了许多。我好比出山虎独自一个，那怕你看家犬一群一窝。你本是奴下奴敢来欺我……”他说着、打着，那教师只好望风而逃。萧恩虽然打个把教师不算数，他如何能够敌得上

丁府的勢力？他只想到縣衙第一個原告。他明知法律不能夠保障平民，也不過希冀縣官在公事上不敢公然舞弊，也就可以暫時敷衍過去。誰知又經一次壓迫，那縣官不由分說打他四十大板，趕出衙門，還要叫他當夜到了家去謝罪。假設他是個昂藏漢子，不肯這樣受屈，萬一他順從了，試問以後的日子還怎樣過。終于逼得他無路可走，勢必出於最後的一營。他与桂英父女之間的爱，从一开始起，到同去报仇止，写得十分充足。他十分爱他的女兒，也希望晚年能得安居，所以从来都是隱忍，直到捱了板子，他覺悟到生活的不自由，縱然是父女安居，也沒有什麼生趣。只得狠狠心，父女二人同去冒那危險。我第一次学着演这出戏时，認為它足以代表被壓迫者的呼声（到了三十年後的今日我还是喜愛这出戏），这出戏从打漁起到杀家止，是完完全全一出好戏。人家問我“打漁杀家”的整本是怎样？我必然說：这就是整本。若必如梆子班里演到桂英投河遇救种种，那就索然无味了。

“卖馬”这出戏的主人翁是秦琼。我們若要研究这出戏，自必看它如何描写秦琼。那州官不肯批回文，似乎对公事很严谨，等到綠林豪强王伯党、謝云登去一張名帖，馬上就批，可見是个渾蛋。拿儼然在上的渾蛋来陪衬一个落魄的英雄（过去的英雄形象之一種），煞是有趣。这就是这出戏大体的結構。戏里州官蔡大老爷并不出場，秦琼受了州官的留难，困在店房之中，受了势利小人許多悶气，自然有无穷的感慨。像店主东那种市儈，那里有什么巨眼識英雄的本領，他只知道开店逼房飯錢是天公地道的。以落魄的英雄，遇見市井小人，有什

么話可說？所以秦琼对店主东开玩笑，不过借此排遣，这也是描写工致的地方。及至店主东实在等不及要出去喊叫了，他也就无可如何，只好牵出自己的爱馬去卖——古人往往以英雄的志量和駿馬的前程对比——試想羈旅中被人瞧不起的英雄，要卖去自己的爱馬來清口腹之累，是何等心事！无怪唱詞中有“两泪如麻”之句，而末了“摆一摆手晃牵去吧，不知此馬落誰家！”两句越覺得悲凉慷慨，寄情深远。偏偏馬的草料不加，餓的瘦了，千里之駒，人家只当是下驢。英雄在風尘之中，何尝不是一样。店主东將馬牵了去卖，没人要，再牵回来，于是把秦琼的感慨写得更充足。那时秦琼的馬，被单雄信看見，異常賞識，称赞它是天下的良馬。秦琼見人家称赞他的馬，便好比自己得了知己一样，何况单雄信又提起他的名字，有仰慕之意，怎不叫秦琼傾心呢？所以听见单雄信的哥哥被人射死，便毅然將馬送与了他。一来是秦琼求知己之心甚切，遇見知己，便不肯輕易放过；二来也是他侠骨热腸的表现——他居然能把店主东逼債的事完全忘記，这正所以表示他豪迈的性格。及至見了王伯党、謝云登，他唱的“……認得他他是响馬，无有牌票怎能拿。……”等句，是表示英雄无用武之地，但是王、謝二人，却真是秦琼的知己，能在他困頓之中乘机联络，在贈銀分手的时候，秦琼居然說：“……二位賢弟响馬放，縱有大禍我承当”。这不是因为一飯之恩可念，是風尘中知己难得；并且他还有一种覺悟，就是与其替臧官当捕快，不如与綠林作朋友，于此可見作者之用心。

“捉放曹”这出戏也編得好。曹操謀刺董卓不成，逃至中

牢县被捕。县令陈宫认为义士，弃官与之同逃。及至曹操杀了吕伯奢一家，并说出“宁我负天下人，不令天下人负我”那种极端个人主义的话，陈宫大吃一惊，后悔不该放他。在进退两难之中他想以些仁义道德的话去说服曹操；又想当曹操熟睡的时候杀了他；又怕杀了曹操人家对他会有误会，他只好撤下曹操悄悄地自己走了。这个戏写曹操的形象非常鲜明有力，而写陈宫的矛盾心理和他那软弱的性格也相当深刻，又恰到好处，值得我们学习。

“群英会”这出戏，在简短的几段戏当中，通过周瑜、孔明、鲁肃、蒋干几个人物，把三个割据国家的矛盾，用喜剧的手法，灵活地表现出来，看不出一点生硬的公式化的痕迹，这也是值得学习的。

以上略举几个单出戏随便谈谈，当然不够全面，或者也可以说大致如此。

二黄戏是以小戏起家的。单出戏往往自成段落，有的特别精彩。比较长的整本戏，在二黄戏里好的很少——“四进士”可说是杰出的，但头几场也还不够精当。象“宇宙锋”除了装疯的两场，全是铺叙故事，无足取。关于王宝钏，从“彩楼配”起到“算粮登殿”为止，分为八个单出，叫做“王八出”，把这八出戏连接起来却不能成为一本完整的戏。我想可以这样说，二黄戏把单出戏加工，有很精练很突出的作品，至于较长的整本戏，在分段分场、故事的排列、人物的配备、人物形象的创造等等方面，都还没有一套方法——至少是没有系统化。许多“连台本戏”，可以说都是照着小说的章回平铺直叙，这就势必

流于粗制濫造、流于庸俗。二黃戲有比較好的整本戲，這還是最近一二十年的事，但是思想正確、人物生動、結構謹嚴的劇本頗不多見。也無怪看戲的人總覺得不是乾巴巴地講道理，就是羅里羅嗦地交代情節，台上台下不能引起共鳴。對於一個戲來說，劇本是起決定作用的；在戲改運動當中，我們對這一點似乎還注意得很不夠。

二黃戲主要的腔調是二黃和西皮，此外還容納了昆腔、弋陽腔（吹腔）、梆子、南鑼、柳枝等等腔調，但都是附屬的。

二黃戲唱的牌子和吹的牌子，主要采自昆腔，但為着適用於二黃戲，便把唱法、節奏、快慢都加以改變，或把一個牌子切開分成幾段使用，在當中加上鑼鼓、道白、動作、或別種唱腔，運用的方法顯示出當時藝人們的創造性，也就可以說是從大膽嘗試來的。

在京戲的舞台上，我們可以看見“奇雙會”（吹腔）、“小放牛”（民歌）、“探親相罵”（銀紐絲）、“小上墳”（柳枝）、“打杠子”（南鑼）等戲，這些戲各有各的不同的腔調，但我們籠統都稱之為京戲，這是不對的，因為他們各有其獨立的腔調，界限異常分明，我們現在只能就西皮、二黃來談。南梆子是用京胡唱梆子，我認為可以隸屬於西皮，因為兩者的性質是相同的。

二黃的唱詞用的是七字句或十字句。上下句反復相連，上句用仄韻，下句用平韻。七字句的唱法為二二三，就是說先唱兩個字，停一停，接唱兩個字又停一停，再接唱三個字，加過門（也可不加過門），再唱下句。十字句的唱法為三三四，先唱

头三字，再唱次三字，临了唱四个字。若是詞句的方式变了样，便不能上口。于此可見它的基本組織是簡單的。及至經過艺人們长时期的加工改造，有的加衬字，有的加衬句，或以腔就字，或为字造腔，在快慢、长短、輕重与抑揚、頓挫之間灵活运用，便漸趋于复杂；于是适当的长短句也能上口，但基本格式不能变。再就是板路不同，唱法也就增加了变化。

無論西皮、二黃，每句的落音（就是末一音）都有一定，以京戏为例，二黃上句的头半句限落尺字，次半句限落上字，句尾限落四字，下句則限落合字，或尺字。这种限制是难于更动的。二黃、西皮、反二黃的分別是由弦上变調来决定的。落腔呢，基本不出尺上四合四个工尺，行腔無論如何新奇，大体总是一样（落腔有用工字的，如淨角唱二黃搖板头一句多落工字……）請看：

二黃弦(尺合調)	外弦 內弦	<u>尺工反六五</u> <u>合四乙上尺</u>
西皮弦(工四調)	外弦 內弦	<u>工反六五乙</u> <u>四乙上尺工</u>
反二黃弦(六上調)	外弦 內弦	<u>六五乙上尺</u> <u>上尺工反六</u>

二黃是把里弦当合，外弦当尺，叫尺合調；西皮把里弦当四，外弦当工，叫工四調；反二黃里弦当上，外弦当六，叫六上調；因胡琴弦上工尺的变动，腔調的韵味也隨之而异。照普通的习惯，反二黃用表悲感之情。生角之“碰碑”、旦角之“祭江”等用之。反西皮也是表悲哀，因少高亢之音，似专宜于泣訴

(反西皮与旦角之西皮二流板相似，据說是譚鑫培从旦角的二流改造的)。二黄和西皮虽然是两种来源不同的腔調，在戏里的效用，頗難截然加以分別。用西皮的地方用二黄，或用二黄的地方用西皮，都似无甚不可。二黄的音节比較緩慢一些。西皮有快板，宜于緊密的對話或傾訴。二黄沒有这个效用，而西皮的原板同二流板，比二黄也来得輕快流利些，二黄就好似比較端庄凝重。

据“二逃宮”、“烏盆計”、“教子”、“逍遙津”、“断太后”、“寄子”等戏看来，二黄是表悲感的，西皮如“南天門”、“探母”、“母女会”、“投軍別窖”等，也有同等的效用。又西皮戏如“瀾池会”、“庆頂珠”、“三击掌”等戏，与二黄中的“琼林宴”、“搜孤救孤”、“独木关”、“战蒲关”等并看，可見两者同样可用以表达悲憤慷慨之情。二黄有哭头，西皮也有哭头。有人說二黄的哭头比西皮的哭头悲些，这却很难測定。而且二黄除表悲哀之外，也可以通常随用，如“草桥关”的二黄，包公戏的二黄，“金水桥”头段的二黄，神仙唱的二黄，都不一定有什么严格的理由。从习惯上看大体認為适合罢了。本来西皮虽然用工四調——就是用二黄的尺字、合字当工字、四字——好象比二黄低一个音，但是和弦的时候，要比二黄弦高一字，而行腔的变化也相去不远，所以彼此有可共通。不过二黄是以里弦的四合，配外弦的上尺成曲的，在尺字平呼，及合四低唱的时候，有一种悲凉的音节。西皮是拿里弦的低上尺，与外弦的高五六相配而成曲的，在两根弦上自然成西皮样子的音节，它所缺乏的是外弦尺字平呼，內弦合四低轉的韵味，而有高低音相連一

种流走活泼的风格。有时拿里弦的四乙，与外弦的五六相结合，也可以作悲声，如“南天门”、“探母”等，颇有沉郁之概。加之它的音节，能紧能慢，所以在戏中应用的地方极广，无论为悲、为喜、为恨、为爱、为庄、为谐，都用着它。

平板二黄脱胎于吹腔，原来是用笛唱的。这个腔调似乎是表一种风流潇洒之致的，在旦角唱，颇为娟媚，在老生唱，也颇流畅。不过在“戏凤”表调笑，在“杀惜”表愤恨，“琼林宴”书房一段表悲苦，“出箱”时则兼表滑稽。

总观以上所述，二黄、西皮的腔调原很简单，而表情力颇为薄弱，应用的范围又复太广，笼统假借，伸缩性很大。它容易流传在此，感觉单调也在此。有许多名优，因为二黄、西皮本身太简单不够应用，每每就字音之高低阴阳，造些长长短短的新腔，求能在高低、轻重、长短、疾徐之间，补救些缺陷，以求更充分的表达各种不同的情感（这种是最高等的但也还有莫名其妙自鸣天籁的，更有无原则地标新立异的），同时更不能不求助于昆、弋、徽、秦诸腔，就是大鼓小曲之类，间接直接也不能不有所借用，只可惜随便凑集的多，能够消化应用的很少。这不能不说是一个严重的问题。

关于京戏的腔调，分各种不同的板路，列表如下以便说明，

腔調	板 路								附 注
二 黃	慢 板	快 三 眼	原 板	導 板	搖 板				二黃搖板分散板與滾板。慢板即較慢之三眼板，故亦稱慢三眼，西皮同。
西 皮	慢 板	快 三 眼	原 板	二 流	（慢板） 流水的 （較快）	快 板	導 板	搖 板	西皮搖板除散板和滾板還有所謂緊打慢唱，二流後合習慣稱二六。
反 二	慢 板	原 板	搖 板	導 板					反二黃的導板原與二黃導板相同，但我學戲時已有不同的唱法。導板一般也寫作倒板。
四 平 調	板 三 眼	一 眼 板							四平原只有一眼板。旦角唱四平有三眼的。
南 梆 子	三 眼 板	一 眼 板	導 板						
反 西 皮	原 板	二 流							除所舉六種腔調之外，近年來徽調的高撥子已成為京戲主要腔調之一。

根据上面那个表看，京戏板路的变化是比较多的，这许多腔调和板路的运用，是相当复杂的技术问题，在这篇短文里很难加以说明。二黄戏之所以能够制胜，它的板路变化多是重要条件之一，而京戏的板路变化比其他二黄系统的剧种，似乎还要更复杂一些，运用也更灵活一些，这也可以说是京戏的一个优点。

以前慢板是很重要的唱工，观众也很注意听慢板，近二十年来，慢板渐渐的不行了，尤其上海新排的戏，专以情节变化、布景新奇或者是特别武打号召观众，在这样的戏里慢板就完全丧失了地位，有些戏甚至于只剩下几句摇板和快板，即使偶

然加唱几句慢板或原板，也不过为后面的場子緩緩气，这种現象，現在已有所改变。

二黄和西皮的結合，就戏曲音乐而言是一件大事。这两种腔調不但結合得很好，而且生角和旦角，也就是男声和女声可以用同一調門唱，这都是經過长期的努力改进才得到解决的。到現在为止，云南戏唱襄阳（即西皮）还是旦角比生角高八度；越剧、評戏、梆子等男声和女声还是湊不到一起；二黄戏在这方面是解决得比較好的。

在中国戏曲里头，敲击乐器的作用特別大，也就占着最重要的地位，可以这么說：中国戏曲是以鑼鼓起家的，象弋阳腔只有鑼鼓沒有弦管；就京戏而言，敲击乐器的分量特別重，有堂鼓（大鼓）、班鼓、板、大鑼、小鑼、云鑼、九音鑼、鐃子（又名撞鐘儿）、大鈸、小鈸，其中除云鑼、九音鑼、鐃子三种不常用外，其余七种都是常用的。至于弦乐和管乐，有胡琴、月琴、三弦、笛子、大噴呐、小噴呐等五种。唱工的主要伴奏乐器只有一把胡琴，月琴和三弦是处于附屬地位的。最近十几二十年以来，旦角唱的时候就加上一把二胡，这对旦角唱腔是有些帮助的。

其余如噴呐、笛子，只是吹牌子用的，与胡琴、三弦、月琴不发生关系。笛子曾經用作二黄的伴奏，后来改用胡琴覺得更好些便不再用笛子。噴呐二黄，只有神仙偶尔唱几句。小噴呐（又名海笛）的二黄，偶然用于娃娃調或托梦。就吹牌子而論，大噴呐两支合奏，本应一支閩音，一支窄音，如今都用同样的两支。小噴呐总是独奏。笛子在昆腔里用一支，与三弦、笙相配，在二黄里就两支同吹。这样看来二黄戏里的管弦，都

不过是单音独奏，胡琴虽有月琴、三弦相配，但主从之势甚明，难于作有效的配合。西皮、二黄的过门，都有一定的格式。这种格式的組織，极为简单，翻来复去总是那样几个。有些琴师，在过门中加些技巧，也不过随便挤进些工尺，没有什么作曲上的理論根据，于唱者本身更是没有什么关系。牌子呢，常用的数得出几个，这几个也就够用了。有时吹奏的想变变花样，就从昆曲本子里头抄几支下来。至于戏情是否合宜，过去是很难严格要求的。（这种情形最近有所改变。）

照以上所說看来，中国戏曲离开鑼鼓便不能成立，想用别的乐器来代替鑼鼓，至少現在是不实际的想法，也无須这样做。

京戏最大的特点，無論是唱工、做工、武工、节奏特別鮮明，它节奏之所以鮮明，和它鑼鼓的敲法有很大的关系，这也是我們应当認識的重要的一点。本来鑼鼓是民間音乐的基本乐器，适合用于空曠的廣場上。戏曲既从廣場搬到室內，尤其是搬进了近代化的、很能聚音的舞台上，敲打的方法总应有所更变，可是敲打的人，总是以响为主，武戏不用說，要求特別打的响，以前有过两天打破一面大鑼的；文戏为着壮角色之声威，例如导板、冲头、脆头等，也以拚命敲打为好。解放以后鑼鼓的打法逐漸有所改变，近来有些戏打得頗能合于剧情，这是可喜的。

二黄戏到了北京，經過将近一百年的时光成了京戏。北京是首都，为政治經濟中心，有許多剧种的班子荟萃一处，还有許多曲艺和杂耍。四大徽班进京之后，为着招徠不同嗜好的观众，所演的戏以二黄、西皮为主，同时也演梆子，也演昆曲，

此外有时还加些杂耍(如“双卖武”之类)。有些演員能演各种不同腔調的戏,会得最多的就有所謂“文武昆乱不挡”。二黄戏受了其他剧种的直接影响,并吸收了別人的許多优点,同时由于达官貴人和宮廷的愛好,不无得到一些支持和培养,在表演技术方面便日趋于丰富而不断地有新的发展。并由于适应北京的生活环境和一般市民的愛好,便把来自南方的民間艺术和北京的特点(語言、风俗习惯和兴趣)結合起来,形成了京戏的特殊风格。

我們从京戏里看得出:(一)原来二黄戏慣用的长段唱詞被刪节短了——一百〇八句的节成十几二十句;几十句的节成十几句;一般只唱四、六、八句,多到十几句。(二)唱詞节短了,唱腔却加多了;并不断增加了許多新腔。(三)重复的动作去掉很多,舞蹈动作却加强了不少,而且增加了动作的准确性;也就显得更整齐而漂亮。(四)每行角色都根据它自己的本行,精益求精,創造出独特的技术,例如,鬚生、靠把生、紅生(演关羽的)、青衣、花旦、刀馬旦、武旦、冠帶丑、小丑、武丑、长靠武生、短打武生、銅錘花脸、架子花脸等等,都各有一套独特的技术,所以整个的看起来显得多色多采。(現在青衣、花旦已經沒有界限,有了新的剧本,有了导演制,角色分行的界限便还会有变动。)(五)京戏的唱工声量比昆腔大,而且出字归音方面子音跟母音接近,字句相連比較紧,所以近乎語言而比較容易听懂,听上去有嘹亮而爽朗的感觉,但比起河北梆子来又沒有那样强烈的刺激性。(六)京戏的白分韵白与京白两种,韵白同湖北、安徽的方音相类似,用的范围較广;京白是經

过韵律化的北京話，这在“官話”区域大致都能听懂。据語言研究所的估計，能够听懂北京話的人，全国将近有三亿人口，这可能也就是京戏容易传播的一个条件。

二黄戏的特点主要是比过去弋腔戏、昆腔戏来得簡練而节奏鮮明。成为京戏之后更簡练了，节奏更加鮮明，而技术的修养更丰富了；但是并没有增加什么更新更好的内容。因为在那种时代，在封建統治的首都，要求更新更有意义的内容是不可能的。

京戏里武戏特別发达。原来弋腔戏和徽班都很講究武工，其他的地方戏在武工方面也各有其独到之处，但京戏的武戏規模确实不同，就說在一个时期能集武戏之大成也毫不为过。尽管在地方戏里有些工夫在京戏里是不多見的、或者是沒有（如汉戏“活捉”的步法，川戏花旦的僵尸倒等等），京戏的武戏是特別丰富的，经过长时期的改进，经过許多阶段的变迁，京戏的武戏逐渐朝着舞蹈化方面有更多的发展，也更美化了。但是武戏的内容好的不多，甚至可以說很少。

二黄戏入京以后，成了京戏，同时发展了武戏，更在长靠武戏之外特別发展了短打武戏，关于黃天霸一类人物的戏就产生了。我想当时武戏的盛行，固然由于武侠小說的影响，最直接的原因，恐怕还是同当时的鏢局有关。当时交通不便，从汉口到北京就要走一个月，一路上是很辛苦的，說不定就遇到搶劫，說不定也会誤投黑店，于是商家运貨、举子投考，有时就要請人保鏢，这就是鏢局子的生意。那些开鏢局子的，一方面依靠官府，所以就必須跟捕快們拉攏；一方面也靠自己的伙

伴，有适当的武工；另一方面也还要和江湖上的朋友乃至綠林豪杰通声气；甚至于有什么可做的“买卖”，他們便去通风报信，坐地分肥。他們就是这样扩大自己的势力；当然在私人朋友当中，他們要講信用、講义气然后才吃得开。交的朋友越多便越有“面子”，他的鏢旗插在車上便能相当的保証安全，可是鬧翻了以至于打起来的事也不是沒有。在当时那种年月里，看着保鏢的是感觉有些神秘，而在舞台上便把那些鏢客、捕快美化而成为英雄形象，演員的武工也就得到更多的表演机会，而日趋于精練。当然这些戏早已过去了。

以上談了許多京戏的优点，可是京戏跟随着它的形成，也产生了一些缺点，为着专求形式上的簡練，动作的边式好看，便同人民的生活越离越远，忽略了戏的内容和人物的思想、感情。在唱的方面层出不穷的新腔，有某些只不过一堆工尺字的反复变化；做工就不免有缺乏感情或硬挤感情的过火表演；动作只注意外形之美，毫不顧及主题思想和人物性格的根据；一般新編的戏絕大多数不过是鋪叙故事，无主题思想人物性格之可言。尤其上海一些商业劇場，受了殖民地文化的影响便越来越糟，越来越沒有出路。上海自从开辟租界之后，便成了进出口的主要商港，中国全国的金融中心。京戏在那里得到很大的发展，更随着貨物的流通，——洋貨运到內地，土貨（原料和粮食）由內地运到上海出口，京戏便从上海发展到內地各城市，形成了畸形的繁荣。但由于长时期脱离了人民的生活，好景不常，在解放前几年，有些人感觉到京戏沒有出路；因为各种花样变穷了，广大群众对它的信用一天天趋于衰落。

解放后由于党的领导挽救了京戏的危机，但是存在的问题并不是在短时期急切便能得到解决的。经过会演，我们明白看出各种地方戏——不管是通过历史题材或是现代的题材——比起京戏来，和人民的的生活是接近得多，因此看起来比较亲切，在这一点上，人们觉得京戏不如某些地方戏，甚至不如某些民间小戏。京戏发扬光大的路就是要善于运用它的技术积累，着重体现生活的真实。首先在剧本方面要多下工夫。

一个戏的成败，剧本有决定作用。京戏的单出戏承受了过去许多戏的精彩片断，再经过艺人们在舞台上长期磨練，所以好的多。但是有许多戏单出很好，整本就不行，“宇宙锋”和“庆顶珠”就是个显著的例子。论整本戏，“四进士”是最杰出的一个——人物的配备、故事的排列、局面的布置、情节的发展，从头到尾一气呵成，可以说没有什么废场子，没有多余的人物，而每个人物的性格都相当鲜明，尤其象宋士杰那样一个人，是在那个环境里某种小人物的典型形象。那种充满了正义感、不畏强御的斗争精神令人感动。而且在这个戏里头反映了当时的社会制度、社会生活和一般的家庭生活。这些都很自然，并没有生硬的说明。而且正面人物并没有什么激昂慷慨的議論，人物的性格和事件的发展有机地結合着，使角色的貫串动作有力地主题思想表达出来，在这里我们就找不到公式化和概念化的痕迹。有许多人经常问：我们从旧戏学些什么？这不就值得学习嗎？这个戏三个小时可以演完，这也是很适当的。

京戏虽有这样的好剧本，可是过去并没有按这个路子更

好地繼續發展。從清朝末季直到解放前為止，儘管有不少新編的戲，有些是很有意義的，但編劇技術較差，藝術性不夠；有的就為着某個名角編的戲，其中就只有一兩場或最多兩三場戲可看；至於那些專為賣錢胡亂編排的東西，就不值得一提了。

目前我們的京戲劇本整理出了不少好的，但就戲改運動的實際需要來說還是十分不夠。

誰都知道劇本最重要的是主題思想，但是主題思想不能由作者用長篇的議論去對觀眾說明，而是必須通過有血有肉的劇中人物形象來傳達的。人物的形象不真實，所反映的生活也不可能真實。人物的形象不夠典型，所反映的生活便不可能是最基本的東西。如果照唯心主義的觀點去描寫寶玉和黛玉，那就必然歪曲人物的真實形象。人物的貫串動作和人物與人物之間的聯繫交流構成戲的情節，情節就是生活的反映。創造人物的形象不能離開性格的描寫。這一些在京戲的劇本里都是比較差的。

現在我們要求為戲曲寫出更多更好的劇本，這些劇本首先要注重主題思想、人物的性格、生活的真實、角色的貫串動作、藝術的最高任務，至於上場是不是念詩、下場是不是念對、出場是不是自報名姓一類的問題，我認為是次要的。事實上避免自報名姓並不是很難的事情。凡屬讀過一些話劇劇本的人就能學到一些介紹角色姓名的方法。“打漁殺家”蕭恩父女出場就沒有自報名姓。我有這麼一個想法：在歌劇裡頭，獨白是不能免的。莫斯科藝術劇院的話劇利用獨白來表明人物心理的地方很多。在京戲里如果有某些場合用一段簡短的獨白

做自我介紹，便能省略許多的過場戲，那為什麼硬要避免獨白？形式是為了傳達內容的，我們要為內容選擇最好最適當的形式，在選擇當中是可以靈活運用的。

中國戲曲有它一貫的傳統，有它經過長時期積累而來的習慣，便顯出了它獨特的風格。我們可以从話劇、從西洋歌劇學習許多的東西來豐富並提高我們的戲曲藝術，但是中國戲曲藝術的風格，不是話劇和西洋歌劇所能替代的。例如上下場的处理，歌、舞、念白和表演的結合，就很显然的說明這一點。所謂要突破格律，也並不是說只要是格律就應該予以突破，也不是說只要拋棄了格律就能產生新的藝術，只是因為某些格律足以妨碍主題思想的傳達，或者說變更某些格律更便於表現戲的內容，那就毫無顧慮予以變更；某些格律對於傳達主題思想並沒有什麼妨碍，那也就不必為突破而突破。任何藝術的民族形式都會有些傳統的格律，往往因為有這種傳統的格律更鮮明地顯示出民族色彩。

我不同意話劇加唱的提法。既是話劇就不能象歌劇或象戲曲那樣加唱，不能用唱來代替對話。西洋的小歌劇有唱也有白，那只是小歌劇，不是話劇加唱；“坐樓殺惜”、“四進士”是二黃戲，不是話劇加唱；“小過年”一句唱沒有，不能說是話劇。有些人因為他們對話劇比較有些經驗，便想把話劇的一套東西硬裝進戲曲裏頭去；還有些戲曲藝人以為只要模仿話劇便是進步；這都是錯誤的。戲曲就是戲曲，京戲就是京戲，我們必須尊重它的傳統，在它傳統的基礎上進行改革。中國戲曲的傳統是現實主義的。我們能說“討漁稅”、“四進士”所反映

的生活不真實嗎？能說蕭恩、宋士杰这样的人物不真實嗎？能說這兩出戲的表現方法歪曲了主題思想嗎？我想不能因為蕭恩和宋士杰挂了長鬍子、蕭桂英和楊素貞貼了片子便否定中國戲曲的現實主義傳統。當然在化妝方面是可以研究改進的。

京戲在今天必須大力發揚它的現實主義傳統，必須全心全意向所有現實主義藝術作品學習，學習斯坦尼斯拉夫斯基現實主義的演劇體系，向形式主義作鬥爭，這是非常重要的。在劇本方面應當這樣，在表演方面也應當這樣。

如何學習斯坦尼斯拉夫斯基體系，把它運用到中國戲曲的舞台上是一個專門問題，應有專文加以闡述，但是體系也不是可以硬搬的，如果只記住一些名詞，從定義出發，那必然行不通。中國革命是以馬克思列寧主義的普遍真理和中國革命具體實踐相結合而取得勝利的。馬克思列寧主義是行動的指針，不是教條。蘇聯在戲劇方面的先進經驗對於我們的戲曲改革可以起指導作用，但如果作為教條來硬搬，那就必然會減低、甚至於損害它的作用。

中國的戲曲也和西洋過去的戲劇一樣，從來不用導演，京劇提出建立導演制是最近兩年的事。原有的戲都有一定的演法了，用不着導演，也不必做太多的改動。導演主要是為了新編的戲或是改編的戲。導演是解釋者，是組織者，是鏡子。所以導演必須有充分的戲劇知識，必須懂得表演，必須有一定的文藝修養和豐富的社会生活經驗，更重要的是必須有馬克思列寧主義的理論基礎，要不然很容易對劇本的主題思想、人物性格、發生的事件作錯誤的解釋。京戲的導演必須懂得京戲，

尤其是对戏曲音乐必須懂得。一个导演在工作的进程中对于接触到的一切关于艺术方面的問題，必須能够作正确的解答和判断。剧院的院长应当尽最大的可能支持导演的工作。演員、乐师和舞台工作者都应当服从导演的指揮，但是导演也必須善于組織他們、團結他們、指導他們。导演接受了一个戏，不仅是对剧院的领导人負責，尤其要对演員負責，对音乐工作人員和舞台工作人員負責。

旧有的戏，服装、化妆和舞台上的一切都是和它的表現方法一致的，风格是統一的，我以为应当尽可能照原样保存下来；不要东抓一把西抓一把去改——这样做是没有好处的。

新編的戏無論服装、化妆、布景以及一切裝飾和道具都可以从新設計，但应严格注意几点：一、所有一切必須根据导演的意图、統一地为这个戏服务；二、风格必須統一；三、所有的設計必須照顧京戏艺术的特点，同时也要顧到一些习惯，固然不宜标新立异，也不宜过于从考据着想。

导演京戏就要从京戏来全面地构思（导演别的剧种也是一样）。如果以对话剧的构思来对待京戏，那就难于合拍。歌剧、话剧、舞剧，性質都不同，导演的方法也就不能一样。如果以为掌握了某些共同之点便能随便动起手来，那是不对的。这样做必然容易流于粗暴。

不要說近百年来，就是近五十年来，京戏的唱工有相当多的改变，增加了不少新腔，有些名演員对于他最拿手的戏在腔調方面有新的創造，但是由于先天的限制，发展是不很大的。不过京戏有一个特点，男声、女声配合得很好（当然其他皮黄

系統的劇種也一樣)。而且生、旦、淨、小生都有不同的唱法，分配得比較適當。近年來已經注意到如何結合感情，並盡量吸收別的劇種的長處，相信慢慢地會有更多更好的改進。希望音樂專家對這方面多加注意，多給幫助。

京戲在器樂方面，原來是比較薄弱的。敲打樂器表節奏、造氣氛，幫助表情有它的特殊效用。弦管方面，除伴奏而外不能發揮較大的作用。作為幫助歌劇進行的器樂力量來要求，那就顯得有些單薄而內容必須加以充實。樂器的種類太少是一個缺點，但是徒然加多樂器也不會增強效果，甚至有時還會感到嘈雜。問題是：樂曲要適合於劇本的要求；要使每個樂器在非有它不可的時候充分發揮它的性能，那怕是一聲、兩聲，在適當的地方便能給與戲的進展以有力的幫助。我們今後應當注意器樂的使用，特別要注重配器；每一個樂器在歌劇里應當等於一個演員，一出場就要收到應有的效果。對京戲的場面作這樣的要求是不是太苛太早呢？不，從現在起培養演奏者，着重新的作曲，一步一步加強器樂的效力，便會大大的改變原來場面的面目。新的戲曲內容也會對場面提出新的要求。場面的改進，勢必會促使唱工做工有新的发展，这样互相推动，京剧艺术就会逐渐呈现更新的面目。

京剧的化妆最大的问题就是脸谱存在与否的问题，我以为旧有的戏可以照原样保存脸谱。曹操、张飞、李逵、青面虎、窦尔墩、关羽等等，凡属是净角担任的角色就可以勾原来的脸谱。如果排新的历史戏，我不主张抄袭原有的脸谱，应当根据人物的性格，創造出現代人所能接受的化妆。例如“猎虎記”

头一場，布上一个酒店的景，忽然走出一个花脸来，异常突兀。于是我想到脸譜和写实的布景是很难調和的。川戏“紅梅記”里的賈似道，虽然勾的是油白脸，看上去不很突出，和其他的角色比較調和，看着也就比較舒服些。如果一个新排的戏要求每个角色比較細致比較全面反映生活、表現性格，那旧时那样的脸譜就很可能起破坏作用。有人問：不勾大花脸是不是还可以唱黑头腔？我認为：从来武生不挂髯口唱大嗓，誰也沒意見。生角要演爱情戏也可以不带髯口唱大嗓演小生。淨角扮成一个粗壮的汉子，不勾臉，唱黑头腔，在新編的戏里，現代的观众面前，絕大多数人只有贊同不会挑眼。至于旦角貼不貼片子，那个問題小极了，怎么都好，可以由臉型做适当的选择。

京戏用布景是相当难于解决的問題。我以为文戏用布景并没有什么很大困难，在編剧的时候加以注意，再由导演加以适当的处理就能解决。有些戏不必用布景，例如“三岔口”、“起解”、“十八相送”、“猎虎記”的“打虎”一类的場面，有了布景反而对戏有妨碍，那就可以不用布景。至于武戏，我認为可以完全不用布景，只要把舞台加以特殊的裝飾就行了。如果一个戏里有文場子也有武場子，而且决定要用布景，那就应当把武戏的打法和“当子”改变一下，从新設計，在一个地方打。如果有轉台也可以变换到另外一个地方，但是即使有轉台也不可能往里面一归馬上会陣，也不可能一个圓場就管几十里。武戏的組織較过去打連环的时候已經有很大的改变，当然还可以更进一步努力于新的发展。

京戏的武戏是特別精采的，照現代的形势看来，有朝舞剧

方面发展的趋向。动作也更集中，更舞蹈化一些了。旧日“八大拿”的戏现在不流行了；“三岔口”成了哑剧式的喜剧；“雁荡山”本来就是哑剧。至于打出手是一种特殊的技术，原来只用于神话戏，今后可能也就是这样了，也可能就成为单独表演的节目。至于武戏是不是就朝哑剧方面发展，我以为无须这样；中国的武戏样式颇多，从来就可以有唱有白的，只要用于适当的地方就行。对于京戏现在似乎把武戏看得比文戏还重一些；同时还有一种文武全才的要求，例如“白蛇传”的白素贞已经有了很多的唱，再安上很多的打，以为角色吃得消就尽量地往上堆，这样很容易破坏戏的整体性，把角色的性格和深厚的感情冲淡。甚至使角色精疲力竭，到了表达感情的紧要关头反而提不起劲来。观众负担过重，也感到吃力。

歌跟舞是可以结合的，我们的昆曲、京戏等早已这样做了，但是有一定的范围，也可以说有一定的限度。如果唱的时候所带的身段可以称为舞的话，那么歌跟舞同时进行必然只是歌舞。在唱的时候来一套剧烈的动作，必然两败俱伤。有人演“林冲夜奔”，因为过多地表演武工，跳得满身大汗，唱得气竭声嘶，还有什么艺术之美可言？可以说难能而不可贵。所以不合理地要求“文武全才”是没有理由的。以前的武戏都是很少唱的，做工也少，它是以武打为主。现在我们的演员本事比古人大得多，又能唱又能打这是很好的，但是在一个戏里，大段的唱、大段的打接连着进行，是不合理的，没有必要的。过去的艺人把武戏和文戏作适当的分工是对的。好奇逞能，勉强作等量的结合，非但无益而且有害，这不是发展京剧艺术应

有的方向。作为戏剧艺术，首先应当着重表现人物的思想、感情、性格，反映生活的真实，如果武工有助于这个目的，可以充分运用，但是不是必须采取大开打的形式才显得出斗争的气氛，也是不妨加以研究的。

京戏能不能够表现现代生活？我的答复是比较肯定的。以前在京戏舞台上出现过不少时装戏，尽管有许多是胡闹的，其中也有过得去的。当然穿着现代的装束就很难运用京戏的舞蹈动作，可是京戏的唱工比起某些地方戏来究竟还是多洋一点，减少一点腔，使它更接近语言一些，也还能担负起一些任务。只不过表演古装戏的一些技术不能全部运用，演员要用一个时期体验一下生活，此外也没有很大的困难。所以不应该把不能表演现代生活这个理由来贬低对京戏的评价。如果认为京戏演历史戏更适合一些，那我们就还有许多优秀的古典剧作可以改编为京戏。把古典名作搬上舞台，这个工作似乎是很必要的，京戏也能胜任愉快的。那就不妨让京戏担负起这个责任吧。事实上能够充分表达我们历史上的伟大斗争，反映我们祖先的智慧，史诗式的优秀作品也还并不多。我认为作家们还可以写，京戏也还是能担得起演的责任的。

京戏在解放以后有新的发展，旧的戏里输进了新的血液。技术问题是比较容易解决的，主要还是内容应当如何改革，如何充实的问题。去其封建性的糟粕，存其人民性的菁华，现在都还没有完全做好；还要更进一步推陈出新，才能符合人民的现实要求。京戏到共产主义社会还能存在，但必须对毛主席“百花齐放，推陈出新”的指示，有更深的体会，坚决执行，努力

求其实现。能够这样就不会以粗暴的态度对待遗产，也不会說旧的东西全是好的，一点也动不得。内容有所改进，形式也必定会有变更，好古者想使新的内容去迁就旧的形式，那只說明对新社会新的艺术内容認識不足而已。为京戏的将来設想，保守之为害并不亚于粗暴，或者还有过之。

1954年5月

我怎样学会了演京戏

行家說学玩意儿有第四步：会、通、精、化。单只会而不通，不算好玩意儿。通了还得求精。精益求精这才慢慢儿走入化境。化就是随心所欲，无不如意。在我的题目里提出一个“会”字，似乎并非夸大，可是回头一想，京戏里头我不会的玩意儿还多着呢，怎么就能說会？再一想，舞台上混了十几二十年，一点儿不会也說不过去。算会一点儿吧，我就来談談怎样学会了这一点儿。

旧日的科班，用暖房养花、火逼花开和填鴨子的方法，教小孩子唱戏，有很多地方是不合理的，可是它能限期刻日教会小孩儿上台。三年坐科出来，不管保成个角儿，也总会一套基本技术。梨园世家有的把小孩儿送进科班，有的請先生在家里教。小孩儿有父兄管着，不会浪费时间，上台的机会多，戏也看得多，这就容易学会。还有师傅带徒弟，要指着徒弟賺錢，就得使出全部精力培养徒弟。所以“内行”（职业演員）学戏特別专，就是說精力特別集中，而学的比較全面。不象票友只是业余活动，除少数例外大多数是单凭个人兴趣，很少可能按部就班进行刻苦的鍛炼。

我不是科班出身。算票友吧，从来沒参加过任何票房，单

凭醉心戏剧，便选定了自己的职业，经过相当长时间的寻师访友，走过不少弯环曲折的路，碰过不少钉子，也栽过斤斗，这才也算在舞台上占了一个小小的位置。整整演了十五年，而被承識某人是个唱戏的。

我搞戏，家里人一致反对自不消说，亲戚朋友有的鄙视，有的发出慨叹，甚至于说欧阳家从此完了。我妻韵秋受了各方面的压力，写信劝我回家，我回信说挨一百个炸弹也不灰心，她也就不再说什么。及至我要“下海”演京戏，就连平日同在一块儿演新戏的朋友也来反对。有一个同学拉住我的手说：“予倩，你怎么搞的！你怎么得了！搞搞新戏嘛，还可以说是社会教育，搞旧戏这算什么呢！……”此外还有不少人见着我就作怪相，还会说些冷言冷语，大概他们自以为是最聪明最高尚最有出息的人物，因此才看不起我，我也就不理睬他们。象这样，我学京戏只有人反对，没有人赞成，更没有人帮助。尤其困难的是演新戏的收入仅仅只够吃饭，又没有任何别的经济来源。那个时候出门经常没有车钱，想买张票看戏都很不容易。还记得梅兰芳第一次到上海，我很想看，可是只看过一次。

在以上的情形之下，我学戏只能是断断续续的，碰上机会就学一点儿。一丝一缕慢慢儿积累起来，由一句半句到一段两段，再拼凑成一个整出，尤其是最初的两出，费的时间特别长。当时我很羡慕人家有留声机，可是那种“奢侈品”在和我接近的朋友当中都很少有。

学京戏分四个重要的部分：唱、做、念、打。以歌剧而论，

唱工当然是特别重要，可是中国的戏曲，对做工也非常重视。这和西洋大歌剧不同，它们是以声乐为主，对于做工——动作表情比较看为次要。中国戏曲是唱做并重，其中还有特别注重唱的“唱工戏”和特别注重做的“做工戏”。所以在四个重要部分当中，做工单列一门。至于念，就是道白，也就是台词，京戏特别讲究，艺人们认为比唱还难，有“四两唱，千斤白”的说法。打，就是武工。我们经常说“打武”，这两个字似乎不够通顺，好在打字可以作种种解释，说惯了也就没有什么。至于京戏中的武戏，原来是单独的一个部门，如果从汉朝的百戏谈起，可以说源远流长。它可以和文戏截然分开，可是在戏曲中早已一步一步与文戏相结合而产生文武并重的戏。武戏以武术为主，所谓打武，是一种节奏非常鲜明，舞蹈性非常强的武术动作，也可以说把武术的动作舞蹈化了。从中国的历史记载看，往往把武术、杂技和舞蹈混为一谈。现在京戏把武术和舞蹈融合起来，就是文戏的动作，也是舞蹈性的。但尽管如此，这些都不可能单独提出来当作舞蹈看，必须要与戏相结合，得到适当的运用才有生命。同时如果学京戏不把那一套舞蹈性的动作运用得异常熟练，就绝对演不好。演戏是身体的艺术，必须先锻炼身体——要使身体健康，发育平均，关节灵活，线条美丽，反应灵敏，节奏准确，这就必须练武工和学习舞蹈。老先生们说演戏要有武戏的底子，武戏要有幼工，这完全是正确的。唱文戏也必须练腰腿，练舞蹈，对身体有个全面的要求。当我学戏的时候，还无从懂得这些道理，也因条件不够，不能作正规的学习。开始我只注意到唱工，以为唱好了

就万事具备，这是錯誤。本来旧式的青衣专重唱工，不过几段死唱究竟不行，这一点当时我是明白的。

一 学 唱

我的唱最初是零零碎碎跟許多朋友学的，只要听见誰会唱，我就設法去和他拉点儿交情，慢慢儿向他請教。一开始什么都唱，后来慢慢儿发现我的嗓音，不能唱花臉，也不能唱老生，只宜唱青衣，这才专门学青衣。东学一点，西学一点，胡唱乱唱，经过三年，及至認識了小喜祿——姓陈名祥云，在南边有名的青衣——才知道我所唱的全是南派的腔，不行时的，这才跟他从新学北派。

据我的体会，所謂南派，就是从徽班一直傳下来的老腔，北派就是经过余紫云、陈德霖、王瑶卿等許多位名家改造过的腔，有的是完全不同，有的只差几个工尺，主要的差别是在風格和韵味方面。1918年以前在上海的舞台上还可以听到像薛增卿、伍月华等几位老先生唱南派的腔調，以后便成了絕响。老派的青衣没有什么花腔，经过北京許多名艺人发展和創造，才成了今天的样子。南边青衣的唱工一直是保守着老一套，它的衰敗和北腔的風靡一时并不是偶然的。

我那时候学唱，既不会記譜，又没有什么录音的工具，这就只能死記，教的人不可能給我很多時間，我也不好老去纏着他們。有的人願教，有的人只欢喜自己研究不願意教給別人，我有时听听，有时学学，一点一滴的把腔儿暗記下来。有的腔

学两三遍就会了，有的学五六遍都不会，那就只能搁下再说，回到寓所一遍一遍自己琢磨。有时候好几天都弄不出来，想去找人再给说说又有困难——有些朋友非得陪他闲聊，非趁他的高兴不可；有的还有怪脾气，白天死睡晚上才起床，不容易找到，那就只能随时随地从各方面留神，听别人唱，或者把自己学会了的腔反复着哼，有机会就学一点，这样不知不觉就能触类旁通，不会的忽然会了，记不住的也记住了。想学玩意儿第一要有耐性，不能急；不能一来就发脾气；条件不够，时间可能长一些，只要肯不断地往里鑽，没有学不会的。当时我就是这样：除掉跟入学，不管是在戏馆里，在馬路上，在酒馆里，旅馆里，或是朋友家里，只要听得到有人唱戏，我就可以留恋不走。住的地方因为人多，不好大声唱，我就在被窝里头轻轻地哼。这样发疯似的整整一年，就把一些基本腔调大体学会了，还学了一出完整的“彩楼配”，接着又学会了一出“宇宙锋”。从此以后就越来越快，越学越多。唱学得差不多了，就开始学身段，便不免急于想上台去试一试，而且自以为有好几年演新戏的经验，上台是决不会怯场，可是陈祥云说：“不妨试一试，可还不行呢！”

一个偶然的¹¹¹机会，我演了一次堂会戏。演的是“彩楼配”。据说大体不错，只有两只袖子还得练练，于是我便借了一件旧青衣拼命练袖子、练脚步。又多学了几出戏，大约经过半年，就在上海第一台打了三天炮。那时候正当吴彩霞演期满了，第一台没有找到适当的青衣，便来邀我。经过一番斟酌，陈祥云极力怂恿，我便正式下海，搭了班子。

偶然演两三天，只要沒有開什么笑話，覺得頗为过瘾。一到搭上班子，那情形便大不相同：会的戏太少，舞台生疏，技术鍛炼不够，越来越感觉到不能应付，每天都在緊張忙乱之中。

我第一次搭班子，攏总只会七出戏。照过去的情形这也勉强可以对付。后台管事照顧角儿，尽管不会硬派你演不会的戏，可是預先情商你也不好意思推却，这就得赶快找入学。一边演着一边学着，一百二十个耐心向人請教，一下后台，对所有的有关的配角，都得老老实实說明自己对那出戏不会，請他們給說說。往往他們以为沒什么的地方，非常容易，在一个新的角色看来，因为沒有試过就摸不着門，与其台上砸鍋不如台下多問。因为我的态度十分誠恳，后台待我都不錯，誰都願意詳詳細細給我說，有的說得对，也有的說得不对，甚至于有的是瞎說，我都好好儿听着，再去請教别的內行，加以辨別訂正。这样增加了不少知識，同时学会了不少出戏。但是这些戏都是赶着挤着学出来的，所以就不够細致。你既是应青衣的行当，那属于青衣的戏你就不能不会，所以当时我决心赶着多学，应付了演出再設法慢慢儿磨光。这种搞法滋味不佳，情緒也不可能很愉快，尤其是赶出来的戏，好比大鍋菜，是不大下飯的。可是尽管如此，这还是一种有益的實際鍛炼。

舞台不熟悉，技术鍛炼不够是一个很大的困难。

我学唱的时间比較长，我有一条相当好的嗓子——有高有低，能寬能窄，又脆又亮，可剛可柔，这就是本錢。有本錢如果不会用那也是白饒。我对唱工尽管下过不少功夫，台上要

个把腔也有人叫好，可是越唱越觉得不归宫——就是说只凭嗓子好，使劲的唱，如同叫喊，抑扬转折之间总不够韵味，这就不可能十分悦耳，还可能刺耳，那就更谈不上表达感情。我每听到在台上直着嗓子喊的，就感觉心神不安，我便常去打听人家对我的唱是怎么个看法，他们大都是称赞我的嗓子，我自己也就不能满足。可是这也急不来，功夫究竟是功夫，找着窍门不是一天的事，一个上台不久的演员凭什么可以自满呢！

我在台下唱着玩的时候，未尝不感觉到“还不错呢”，可是一到台上就大不相同：胡琴的地位离得远了，再加上鑼鼓；要顾住身段表情，还得跟别的角色配搭，想做到得心应手真不容易。

我自信不会荒腔走板，可是越唱越觉得节拍不容易把握。每一段唱，根据人物的感情，根据特定的情景，有它最适合的节奏，差一点就不行，如果机械的对待节奏，那唱出来的调子必然是呆板的，或是就不管西皮、二黄反正千篇一律，那还有什么滋味？有许多人当学唱的时候用脚或者用手打拍子，如果要把板眼弄得很清楚，用手来拍个明白确有必要，学昆腔叫做拍曲子，拍是学曲子的初步过程，可是一上舞台，手脚要为动作表情使用，绝不许用来打拍子，所以要有“心板”。就说心板也不能一直暗数着拍子唱，例如一个拉三拍、四拍的音，如果唱的时候一二三数着拍子，那就会显出棱角，这是很微妙的一工劲。必须要把唱的教术练得很熟，音和拍子要非常准，字正腔圆，这一些都要下意识地掌握住，唱起来就好像日常说话一样，意念一动，声音和节奏即刻伴随着表达出来，这才能

够談得上表达人物的感情。嗓子就是乐器，必須每天練，还要練的得法，才能运用自如，发出正确悦耳的声音。我经过将近二十年的舞台生活，深深感觉到这对于歌剧演員是个严重的課題。

在京戏班里如果講究唱工，經常感觉困难的就是不容易跟場面配合得好。現在的場面有很大的进步，以前上海的場面完全就是大鍋菜，除非是特別的大角儿自己帶一班場面，次一点的就只能自己专用一个琴师，不然就只能将就官中場面（公共的）。很早以前老輩子演戏从来沒有个人帶場面或帶琴师的。后来唱的技术发展了，新腔增多了，尤其是产生了新的剧本，排出新戏非有熟場面不可，所以京角儿出碼頭多半是自带場面。武生为着适合于自己的习惯和花招儿打得格外合拍，也帶一堂場面，至少也得帶一个打鼓的。我經常帶一个琴师，一个打鼓的，出碼頭也帶一堂場面（七个人），在上海搭长班子就可以不必，只帶一个琴师也就行了。我現在想談的是角色在舞台上，必須要能够自己掌舵。要搭班子非得練会一套通大路的活儿，要公共的胡琴也能将就唱。如果除了自己帶的胡琴就張不开嘴，那就会弄得非常别扭。有一次我唱“玉堂春”那样重头的戏，临时琴师因故告假，只得請人代替。代替的那位并不錯，可是我因为不习惯，心里直嘀咕。慢慢原板过去了，偏偏一到快板張嘴不是地方，唱走了板。台底下沒有倒好，也沒有讪笑，可是一股热气直冲我的脑門，好容易才定下心来把戏唱完了。当时我口里不說，心里不免有些怪鼓板和胡琴。我一面卸妆一面生气，我說：“今几个可砸得惨呢！”一

位管事的用安慰的口吻說：“沒什麼，不顯。”另外一位年紀大一點兒的好像在自言自語，他說：“這就真不易！慢慢兒來。”我聽着很難過，只得鼓着一肚子悶氣回家。第二天吊嗓子再唱快板，我的意思要證明自己沒錯，誰想一張嘴又不在板上，再唱還是一樣，我正端着一杯茶，一氣就把茶杯摔了，一連摔了兩個茶杯，祥雲在一旁只顧笑。這才發現我唱快板本有毛病，而前幾次感覺唱對了是偶然的，胡琴、鼓板也為我彌補了一些。這才重新下工夫練，一次被糾正過來就永遠不會錯，如果自以為是那就會錯到底。我在舞台上還是上過先入為主、自以為是的當，以致于走了許多彎路，阻礙了進步。

二 學 做

一 步 法

關於做工我想先談談腳步。一開始我對京戲“腳步”的解釋是錯誤的。我以為青衣花旦的走道只要模仿女人就行。如果是那樣，那我很有經驗。我演過好幾年新戲，扮過各種不同的女人，研究過各種女人的步伐和姿態。在日本的時候為着演“熱血”中的女優杜司克，每天上火車站和銀座一帶去研究西洋女人的走法、姿態、表情等等；回國以後，對中國各階層的女人——太太、小姐、妓女、丫頭、老媽、農婦、賣花的、賣菜的——我對她們的外形和腳步都曾經分別地加以研究，而且每一個人的腳步各有不同的樣子，不同的風度。我以為把這套經驗搬上京戲舞台就行，沒想到京戲的腳步是一種舞蹈

動作，必得特別下一番工夫。有一次我在台上听得后边有人
在說：“嗨，这两步兒走！”我一下台見一个人挺大嗓門兒在說
話，那声音正是那挑眼兒的，我就問他：“我的脚步挺难看吧？”
他說：“誰說？挺好嗎！”旁边一些人好象在附和着他，相顧示
意。我把这事告訴祥雲，他不說什么，只抿着嘴笑，我懂得他
的意思，也就不再說什么。最有效的回答就是照規矩下工夫
練。

旦角的脚步大約是根据小脚女人的走法加工創造出來
的，看上去比真正的小脚女人來得健康而有風度。求其與全
身的綫条取得諧和，又和古式的服裝相配稱，这就有一些技
巧。

旦角根本走的是細步。練的時候把兩腿夾得很緊，膝蓋
和膝蓋几乎不離開，腳跟先着地，一步一步量着走。走的時候
身子要直，兩肩要平，一步一步由慢而快，由快而慢，這樣來鍛
煉腳和腿的工夫。以前有些老先生教徒弟，讓徒弟在兩膝當
中夾一根竹管，走起來竹管不許掉，這當然是過份一點。可是
我看見過有個元元旦，他的脚步就是這樣練出來的。他出台
的時候，好象脚步不動，只見他裙子起着微微的波紋，人已經
到了台前；跑起圓場來就跟燕子似的。

跑圓場是一門重要的功課，跑起來步子要細、要平、要一
點兒不亂。一個人練的時候，大致是順着左云手，兩膀向右，
身向左轉，一圈圈的跑；再反過來順着右云手，兩膀向左，身向
右轉跑。兩個人練的時候就可以每人舉一根槍杆子交叉着，
圍着一個中心轉。初練的時候腿腳非常酸，跑不到一會兒步

子就乱了，身子就会一高一低的跳，跑好了之后那真是肩膀上搁一碗水都不会洒，人就好象在水上一飘一飘似的。这样练过，步法就算有了基础，其他的一些也可以迎刃而解。京戏中青衣花旦的脚步大致可分为以下几种：

慢步。

快步。

大步——前面我说旦角的步法基本是细步，可是有时也需要用大一点的步子。

小步——“洛神赋”：“凌波微步，罗袜生尘”。诗里也有：“纤纤作细步”的话。可是后台不说微步细步，只说小步。

碎步——多半是表示小姑娘的跑，也可以用在急忙匆遽的时候。

挫步——就等于齐步走的换脚。主要是快步或走圆场里头用。后台常常会听见来个“小挫步儿”，可是没有人说大挫步。

衬步——换脚换步的时候中间有个转折叫衬步。

垫步——例如出场的时候略停、抖袖，掏着腿再起步时用后面的一只脚轻轻一垫往前走，身子随和着显出微微的摇曳。这种垫步或大或小，可以看情形变化应用。

云步——原来是作为神仙腾云用的，以后也作各种的用法。云步有两种走法，一种是两脚尖相对一分一合用脚跟移动，横着往左或往右走，上身要平，腰部随着微微的摆动；一种是两脚相并，两脚尖和脚跟交替着向左或向右横着走，身子可以微微的有点起伏，腰部可以略微多扭动一点，好象船浮在水

上，被輕微的浪推动似的。在必要的时候，云步也可以讓身子的起伏更大一些，那就是脚一边移动，膝盖可以应节曲伸。

掏腿——就是一条腿向另一条腿的后边一摆，交叉起来。掏腿的用处非常多，差不多旦角站住总掏一点腿。掏着腿身子无论是向前向后或是左右搖动都非常自如，姿态也容易好看，因为掏着腿容易掌握重心。接連掏腿也可以向左右横走。

存腿——就是略微把腿弯一弯。有的旦角嫌自己身子太高，便借着裙子的蔽掩将腿略弯，身子往下略蹲，这叫存腿。这样会显得矮一点兒。难处在存着腿要身子一点不弯，还要保持着姿态的美。有的时候像进船舶或者进窑都要存腿。

跨腿——例如被人一拉，你就往那边一窜，这种时候就得着跨腿，比方向左去就提高右腿跨过左腿，这是比較大的动作。“南天門”曹福搀着曹瑞蓮过独木桥的时候一同跨三大步。

花梆子——原来是蹻工的一种走法，青衣从来不登蹻没有走花梆子的。可是近年来青衣花旦不大分，舞蹈的动作增多了，大脚片兒有时也采用一点花梆子的步伐。

旦角的步法大致是如上几种，还有像跌、滑、斜步、轉身、鷄子翻身、臥魚、上船、下船、出門、進門、上楼、下楼之类以及跳跃膝行，这些都不仔細談了。此外穿不同的鞋也得經過些練習，像花臉、武生、老生、小生等——特别是花臉，穿高底靴演戏那得經過長時間的实际練習。旦角穿的是薄底鞋，可是有时要穿一种底子比較高的叫船底鞋，还有就是演旗装戏得穿花盆底的旗鞋，那都得經過練習。我最初一次演旗装戏的时候，老师教給我穿旗装要挺直腰板，头別太搖昂，一步一步

要走得大方，洒脱，身上得放松了。当时他說的意思我能够领会，可是我从来没有见过旗人妇女，我看过些像片可无从知道她们走道的样子。那时我的琴师是个旗人的宗室，他說給我許多旗人的生活习惯和礼节等等，我跟他学会了請双腿安，又借了一双旗鞋穿着来回走給他看。这个人有点兒馬馬虎虎，問他他老說是很好，第一次上台演“探母”，后台說我走路像“改造子”（放脚女人）。为着旗装的几步走，我下过不少工夫，当然也有进步，不管值不值得，总之凭空模仿不会有好玩意兒。

我最初以为京戏的步法是机械式的死板的程式化的东西。运用得不好的确会是这样，但只要是一个懂得表演艺术的演員，不会拘泥于程式，而使自己的表演丧失灵魂。基本的工夫必須練好那是沒有疑問的。要走得好，走得漂亮，要和手眼身段完全調和，更重要的是要合乎剧情。步法既是一种舞蹈动作，那就一步一步都得合乎节拍，这也是不消說的，可是这并不是說要一拍一拍去数，而是要很自然地使进、退、动止、迴旋，无不应节，无不合乎人物的感情。我們不妨举一个简单的例子，就說“御碑亭”吧，王有道的妻子匆匆忙忙从娘家赶回婆家，天黑了，遇見大雨，她用袖子盖着头，一顛一滑地奔向御碑亭去避雨，只要看她的脚步就知道她又急又怕；到了第二天清早，雨停了，她放心回家，脚步当然会輕松些。还有比方一个人心情很愉快，或者是有沉重的心事，一边走着一边想着；又或者他很煩悶，繞着屋子轉圈兒；这些都可以从他的脚步里看出他的心情。所以沒有基本工夫絕對不行，可是专靠一点基

本工夫，或者专模仿某一个名角的漂亮动作，絕演不出好戏。我在台上也偶然有些体会，有时候觉得把握不住，有的时候就觉得不管踮起脚尖望望也好，低头轉个身也好，向前走两步或者退后两步，每一步都合乎节奏，而每一步都包含着很深的感情。当然在商业劇場里每天去应付一些庸俗的連台新戏一类的节目，那就这些都談不上。可是一个有良心的演員，怎么会甘心讓自己的艺术一天天流于油滑呢？

二 手 势

要問旦角的手势有什么特点，那就是无时无刻不在划圓圈兒。京戏的全部舞蹈动作可以說无一不是圓的，昆曲也是这样，我想說京戏在舞蹈动作方面承受了昆曲划圓圈的艺术。看来这也就是中国古典舞蹈最显著的特点。

现在我不打算也不可能过于詳細的列举旦角的各种手势而加以說明，只提出几样动作来看一看它的規律和特点，手的动作总的說可分三类：一、徒手的，二、用袖子的，三、用道具的。姑且談談抖袖吧。

抖袖——原来只是整理整理衣裳，把袖子抖抖平整，一經成为舞蹈动作跟剧情相結合，便表现出各种的变化。这个动作主要的是将手垂下去，先向里后向外划一个圓圈。說起来是很简单的，一个手的抖袖（左手或右手）叫单抖袖，两个手同时来叫双抖袖。我想抖袖可能是古代舞蹈大垂手、小垂手的遺法，双抖袖可能就是双拂，故宫綉画館展出的“韓熙載夜宴图”，舞妓王屋山六么舞的动作就很像双抖袖。

单抖袖的时候另外一只手可以平放，也可以高举成另一种姿势，也有掏腿蹲下去抖袖的。抖袖有轻、重、大、小、快、慢、强、弱之分，动作有时可以花描一点，有时就应当简单一些，这些完全是依据角色的性质、人物的感情和剧情的发展而变化的。“汾河湾”柳迎春出场的抖袖和“贵妃醉酒”的抖袖当然不一样；生气的拂袖和夫妻调笑时的轻轻一拂（例如“贩马记”），所用的劲不可能一样。这样一说就可以明白学习抖袖仅止于姿态的模仿那是不对的。旦角关于袖子的动作本来不很多，但是三十年来不断的有些发展，舞蹈动作加强了，袖子变化也就增多了，因此就有“耍袖子”之说——不管合不合剧情，合不合角色的性质，只是为着热闹花描乱耍一通，那是要不得的。关于袖子的技术我想只谈这一点。

整鬓——整鬓的动作可以说是旦角的基本动作之一，整左鬓则右手放在左肘处，整右鬓则左手放在右肘处，有时另外一只手可以不必随着，左右整鬓连起来，再加上扭腰看裙子，动作就加大了，复杂些了，这样一发展就变成另外一种舞蹈姿态。整鬓的动作有时也可以用以表示思索。

指——旦角的手基本是拇指招中指余三指翘起，成为兰花手（当然有各种变化）。指出去的时候，手腕用暗劲划一个圆圈，食指本身也划一个小圆圈，两个圆圈套起来就成为一个姿势（指的姿势变化颇多，拟另详谈）。手的每一个动作必起番儿，起番儿的意思就是作势——每一个动作必定从相反的方向做起。凡向外指，手必定先向里缩回划个圈指出去，向左指必从右起，向右指必从左起，向上向下都是一样，所当分

別的就是圈圈的大小；手伸出去的尺寸和姿態的剛柔。

指的动作可以用一个手，也可以用两个手指同一的方向，我想可以叫做单指和双指。双指的动作也和单指一样，可以放得很大也可以收得很小，在这个当中全靠演員根据劇情和角色的感情来处理。双指放大了圈圈就成为攥手，刀馬旦常用。有人問我手的动作圈兒要划多么大才对？我說只要合乎劇情，划多大都行。这是我演了好几年戏才体会到的。而且从旦角的手势看，往往用很微細的动作表达內心的波动，这也是中国古典舞蹈的特点之一。

除此之外关于袖子有双折袖、单折袖、单举袖、双举袖、揮袖、攥袖（用攥手的动作揮动双袖）等。手的动作还有仰掌平伸（摊手）、复掌平伸与平开及腕节的波动、山膀、云手等。每一种动作都有它的用法，一种动作也可以作好几种用法，各种动作經常是連起来用，其中强弱、大小、快慢、剛柔相互配合，产生变化，这里很难列举加以說明。

此外使用道具都有一定的方法和姿勢，如鞭、扇、針、綫、漿、帶、巾、盤、蠅帚、刀、劍等等，每样东西都有不同的拿法，不經過学习和鍛煉就不能运用自如。

以上单就旦角的动作約略一談，如果学武戏，玩意就更多了，还有生、淨、武生、武丑、武旦等角色的手脚变化，那就更复杂。略加研究便感覺京戏中的舞蹈动作是相当丰富而富于变化的。我以前都是就每一出戏零零碎碎学的，最初只不过是模仿（模仿，最初可能也是必要的，由模仿到灵活运用，再从事于創造，这在学京戏可能是必經的过程），一直到演了好几年

戏，经过不断的学习才慢慢儿摸着些門路，也就不免走些弯路，当初如果能够加以分析，一定会学得更快更好一些。今后如果要好好的发展它，那么分析整理还是很必要的。

三 眼 神

京戏最突出的特点就是节奏鮮明，跟着那种特別鮮明的节奏，眼神的运用也就有它的特点，最显著的是手到眼到，手指到哪里眼睛必然跟到哪里。还有所謂“領神”，就是說要用眼睛領着观众的注意力集中到台上。初上台的人往往会感到手沒处擱，还有就是眼睛不知道望什么地方好。話剧演員就会提出望第四堵墙的哪一点这样的問題。京戏老师会教給学生出台要看得平，还有些庸俗的搞法就是花旦出台必須轉眼珠，照顧到全場的观众。就說眼到手到也絕不宜机械地去处理它，有些老师教給学生手从某一点指到某一点，眼睛死跟着，結果做出来的动作不是很僵，就会讓人感到可笑。有些花旦轉起眼珠来好像鐘摆似的，机械而單調。眼睛是最灵活的器官，旧时有“眉听目語”这样的话，那是形容女人的聪明伶俐，我們乡下說一个人“眉毛都会說話”，那就是形容他很灵活而厉害。不管怎么样，眼睛是最能够鮮明地深刻地表达感情的工具。

我的眼睛有点近視，看远不行，看近相当清楚，在台上扔东西接住不会失手，可是怕眼睛不够灵活，我从演新戏的时候起，就每天練習眼睛，每日清早用淡盐水洗洗眼睛，把眼睛睜大，向左轉若干轉，再向右轉若干轉，使劲往上下左右看，用手

划着圆圈兒，眼睛跟着轉；这样不断地練習，眼睛自然会越来越灵活，然后根据剧情、根据角色的性質、人物的性格感情在每一刹那之間找你眼睛最适当的地位。有些演員习惯于低头看台板，那是最糟的，四处乱看也不对。还有些話剧演員极力避免自己的視線与观众相接触，不敢面对前台那也是錯誤的。但是歌剧和話剧究竟有所不同，因为唱的时候决不能背着观众（倒板例外），而武戏的亮相多半是正对观众，这和話剧是不一样的。关于手到眼到，我曾經加过“心到”两个字。我以为不从角色的感情出发，所有的动作都是死的。至于“領神”，也就是領观众的神，我是这样看：演員在台上任何時間都要把精力集中在一点（当然那个时候我不懂得什么叫注意力集中）。我說眼睛所到的地方全身的每一个細胞都要跟隨着。只要你能夠鑽到角色里头去，表演的方法又用得对，在一定時間內哪怕你在台上坐着不动不說話，观众也不会讨厌，而且会特別注意到你，这种时候眼神是最重要的。所以一个好的演員才能在台上站得穩坐得穩。眼睛只要用得对，对观众并不会有錯处。即使你背对着观众，你的眼睛在凝望，只要用力用得对，你的感情又能够支持你的眼睛，观众就能从你的背后看到你的眼神。当初我尽管有这一点體驗，但当我对于京戏的表演技术还不够十分熟練的时候，我不知道演京戏究竟应当怎么办，在摸索当中也就免不了模仿与抄袭，有时也不免以一得之愚沾沾自喜，一轉眼又便自己否定了它，经过几番反复之后才觉得有些心得，渐渐地能够跟着剧情的进展，为达到一个特定的目的，把歌唱、动作、表情等比較合理地、有效地結合起来，然后

在台上會感覺更順一些，舒服一些。

三 學 念

我是湖南浏阳人，浏阳話是屬於江西語系的，大致象江西萍鄉話，又有点象广东的客家話。我們那里的人學外省話多半不大行，我祖父和我外祖差不多半輩子住在北京，就不會說京話。可是我媽媽是在北京長大的，在我小的時候，她經常教給我唱些北京小孩兒唱的歌，還學一些北京叫賣的聲音，我很小就會吆喝“清水蘿卜賽落梨，辣來換”。我和弟弟妹妹全象我媽媽，口齒特別清楚，還有就是耳音好。我自幼就學會了說長沙話和湖北話，十四歲在北京念過一年書，這樣，我的京腔雖不道地，說說普通官話還算勉強。日本時期的春柳社社員中，李鴻章的京話最純粹，我經常向他請教。上海時期春柳社社員中只有馮叔鸞一個人是在北京生長的，馬絳士是東北人，其餘大部分說的是藍青官話，所以我的京話在他們當中還算是不錯的。當時上海一般的新劇團體在台上多數的演員是用蘇白，春柳同人從來不用蘇州話，可是京話又說得不大好，這可能是失敗原因之一。我當時極力糾正說北京話的字音和語調，同時花了两年的工夫一字一句地學會了蘇州話。及至春柳散伙，我曾經和徐卓呆、朱雙雲、汪允游他們合作，便也跟著他們用蘇州話演過很多戲，我的蘇白在台下還算不錯的，可是一上台就還是“強蘇白”，不是過於柔軟便是顯得生硬，好容易慢慢兒才順一些。

学京戏得会两种白口：一种韵白，一种京白。京白用的是地道的北京話，可是語調要夸张一些，节奏配合着敲击乐器特別鮮明；韵白是韵語、半韵語和口語組成的，韵語部分有詩有詞有对偶句；半韵語就和口語經常結合着成为一种朗诵式的台詞。京戏的韵白和普通的北京話比起来，有些人以为这是完全脱离日常生活的話，其实就他的字音和語調来看，原来的底子湖北話。所以汉戏、湘戏、桂戏尽管都用韵白，而在湖北、湖南和广西人听起来除掉觉得言詞文一些之外，并不会感觉到和日常的語言脱离得太远。但是韵白就它的文体、结构、节奏、表現方法等方面看，的确是中国戏曲特有的形式。

要学好京戏的說白，最初不能不有所模仿，有許多戏的白口是經過名演員一再研究，千錘百炼过的，挑选最好的模仿一下并沒有什么坏处，学得多了，找到了它的規律，就自然会有发展。我学“玉堂春”的时候，公堂上那一段詞兒，我完全照着老师所教的語調，一遍一遍反来复去的念，念过六七十遍之后，覺得字音准了，节奏也对了，声音的高低、輕重、剛柔、抑揚頓挫能够有把握了，我才开始研究照老师教給我的念法和我所体会到的角色的感情是否对头。比如：“……启稟都天大人，犯妇之罪，原非犯妇所犯，只因皮氏上下行賄，将犯妇买成一行死罪，临行起解之前，監中有人不服，替犯妇写下申冤大状，又恐被皮氏搜去，因此藏在行枷之內，望求都天大人开一縉之恩，当堂劈軸开枷。哎呀，大人哪……”这最后几句有的人从开字起就把声音提高一点，一个字一个字节拍加紧，到“大人哪”的“哪”字提高嗓子尽力一放，好象要把一腔怨气用全身的

力量叫出来，这样颇容易博得观众叫好，我最初用的就是这个方法。后来我想苏三遭受黑天冤枉，屈打成招，被解到省城受审，这是决定她生死最后的一堂，她又是悲愤又是恐惧，然而在绝望之中露出了一线生机，可是在她看起来希望虽不算很大，也可能有比较清廉的官，给予哀矜而得到昭雪，在这种心情之下，这一段话是不是以凄切婉转的声音念出来比较合适一点呢？于是我从“望求都天大人”起，鼓起勇气以微微颤抖的声音提出恳求，念到“大人哪”的“哪”字，从低半音渐渐儿提高，最后慢慢一放，声泪俱下，成为惨痛的申诉。我这样试过许多次，感觉着似乎还顺，可是台下不一定叫好。我提起这个，并不是表示我会念白，只不过体会到了念白的确不易。

念白第一字音要正；音的轻重长短要配置得好；使用声音要有变化，角色的感情要体贴入微，声音跟着感情起伏流转，然后才能吸引观众的注意，抓住观众的感情，把演员的心和观众的心相交流，这才真正能够达到演戏的效果。在这里我们可以认识到要让观众听得明白这是起码的要求，专求调子好听，也还是十分不够的。

如果以为韵白只是一种简单的、程式化的东西，只要学会它的调子就行，那就不对。但的确有很多人只注意到形式，只研究怎样能够博到台下叫好。即以旦角而论，有些演员专求柔媚，有的就专门模仿名角的声调，把角色的身分和感情看为次要，弄得不好，听着就会显得肉麻。

“打渔杀家”里桂英儿的语调总不能念得和林黛玉一样吧！首先她应该刚健一些。有些演员把桂英儿演成十分脆弱，

即如“打漁”一場，她勸父親不要做河下生理，蕭恩說：本當不打漁，只是家貧無以為生。桂英一聽就“呵呀”一聲哭出來，這是不真實的，違反常情的。很少有父女談家常，一句話提到生活困難，女兒傾畦的哭出聲來，這種地方只要望望父親低頭長嘆也就夠了。桂英雖然不過是一個不滿二十歲的姑娘，她生長在貧苦忧患之中，同時還受着賊官惡霸的壓迫，母親死了，父親老了，她的心情是可想而知的；可是她在父親面前顯得是一個溫順而活潑的孩子，她对惡霸和那些走狗恨得牙痒痒的；象这样的角色，她的台詞应当怎么念，大可研究。如果把桂英仅仅当作一个嬌柔的年輕姑娘來演，我想是不夠的。

又如王宝釧这样的角色，演“彩樓配”、“三堂會”、“探寒窑”、“武家坡”这几出，每一个段落情景不同，感情也当然不同，台詞的声調、节奏就不能不有变化，象“武家坡”这样的戏，看起来好象并不难演，可是要把当时王宝釧那种又惊、又喜、又疑、又憎，而心的深处带着哀愁那样的心情曲曲傳出，却也不易。有的演員單純的拘于消白的程式，在跑坡的台詞里不适当地用上些“呢”、“么”等字，而以曼声出之，显得那个王宝釧只是嬌里嬌气，这似乎也不妥当。

京戏念的部分，分量的确相当重，生角有些戏是完全靠念白的，青衣戏即如“宇宙鋒”的“金殿”一場也就有大段的念。我还演过一出戏叫“龙凤环”，是根据绍兴文戏“龙凤鎖”改編的。这个戏故事比較曲折，簡單的說：就是有一个少年追求一个豆腐店的姑娘金凤，有一天晚上以借灯为由走到金凤屋里去了，二人私訂終身，少年送給金凤一个龙凤环；金凤的父亲

回来了，少年就藏在柜子里头，结果闷死在里面，金凤以謀杀論罪，經過一些周折，最后得到昭雪。金凤有三場很重的戏，一場是“借灯”，一場是“監獄”，一場是最后的“会审”。“借灯”和“監獄”这两場都是唱做并重的戏，主要的唱工是在“監獄”的一場——女禁子同情金凤，知道金凤被判死刑，在头天晚上預备一点酒菜給她吃，她心里明白，当然吃不下，那天晚上也不可能睡着，同監的犯人也不知道怎么安慰她，就这样等到天亮，被帶出監去，但并未执行，遇到一綫生机，提堂重审。“会审”一場演出四十几分鐘，和“玉堂春”的“三堂会审”一样长；可是全部是念白。我演金凤“公堂”一場扎实下过一番工夫，可是只要念得好还是可以得到一定的效果；台底下一直很靜，从头到尾沒有人叫好——台上台下呼吸交流比起哄叫好要舒服得多。只要感情真实，表現的方法是可以灵活运用的；只要感情真实，任何格律也好，程式也好，必然成为次要。对韵白就可以这样看。

我除青衣戏之外还学过不少花旦戏和一些刀馬戏，这些戏大多数是用京白。最初我以为韵白比較难，京白比較容易，事实上京白比韵白更难。韵白因为有那么一套腔儿調儿还多少能遮点儿丑，京白就是所謂“大白話”，跟日常生活特別接近，說得有一絲儿不对就会被人听出来。当然京戏的京白和日常說的白話是不完全相同，就和話剧的念台詞也不同；它是精练过的、經過艺术加工的、和歌唱相結合的一种舞台語——其中也有韵語，如念詩念对之类，也有半韵語和純口語；它的語調比較夸张而有一种特殊的風格，这类台詞不經過学习和

锻炼是绝对念不好的。

在我所学的花旦戏之中，如“双钉记”、“双铃记”、“十二红”之类，学会了，因为我不欢喜，从来没演过；“戏凤”、“浣花溪”、“胭脂虎”、“战宛城”等演过的回数不多；“乌龙院”比较演得多。我觉得“乌龙院”这个戏编得不错，下的工夫也不少，可是最初演四五次总感觉词儿念不好，尽管字音没错，调子也算对了，就是话不象从角色的心里说出来的，这就不容易引起观众的共鸣。

念白首先要读准字音——弄清“出字归音”，分清尖团，辨别阴阳，自然不消说得；此外还要练“喷口”，练喷口就是要练嘴劲——每个字从嘴里出去就好比枪子从枪膛里挤出去一样，口紧力大才能送得远，喷口好的演员说话不必大声嚷就能把台词一字一字送到最后一排座位。喷口之外还有气口，气口就是呼吸，无论唱歌念白用气和换气都非常重要，会用气口的无论多长的句子念起来都不吃力，换气的地方，非常自然，旁人听不出来。读准了字音，练好了喷口和气口，这就要看如何选择语调，如何运用声音，这两件事是要结合剧情和角色的性格来进行的。这也就是考验演员的一把尺。

我演戏的时候也和别人一样每天必吊嗓子，从无间断。唱完几段之后就练念白——一遍一遍地念，一个字一个字地研究，觉得有点不顺，便从头再来。这样做不可能没有丝毫进步，可是我学戏除请老师传授外多半是自己摸索，得朋友帮助的地方很少，正确的批评不易听到，请教人家，不是随便恭维便是深藏不露，倘若在今天那够多么好！以前哪里有家今天

这样多学习的机会、这样好的条件！

四 学 打

演京戏没有一点武工的底子是不行的，我每天除了吊嗓子之外也还練武工学刀馬戏。先后請过两位老师，一位是水上游，一位是周福喜。在上海那种一楼一底的房子里練工是困难的，天井里打把子伸不开膀子，老师讓我和他一同到大舞台去練工。

我起了个大早，老师早已等在門外，喝了口茶便出門，直奔大舞台。一到那里，看見台上一群孩子在翻筋斗，有的在拿頂（倒立），師傅在一旁指点；另一部分是大人，有的打把子，有的穿着胖袄，登上高底靴練身段。我和老师坐在台下看了一会兒，老师说：“咱們来吧！”說着一面脫棉袍就往台上走。我一看，練工的人多数穿着单小褂，要不就是小夹袄，大褲腿的褲子。只有我一个人西装皮鞋，一走上台便自己感觉不順眼，至少是不大調和吧。而且人家都在練一套一套的，而我才象小学生刚刚开始，便觉得有些不好意思。

那时正是冬天，台上的过堂风吹得直起鷄皮疙瘩。这我倒毫不在乎——演惯了旦角从来就不怕冻，太雪天两件单綢衫上台也沒伤过风——当时我把大衣和西装脫了，抓过一根藤子就打起把子来。

打把子原来我也零零碎碎学过一点兒，那个时候我已經算是会打一套快枪和一些别的，可是老师讓我从头学起，他說

先要把“一二三”打好——左手托平枪杆，右手抓住枪把，全靠右腕的活力使枪尖上下摆动，嘴里就“一二三，一二三”数着，我以为这是再简单没有的，可是他强调这一手必须多练：要每一次都打在一定的地方，枪头摆动的角度不能过大过小，他让我每天对着柱子练，要多练。同时他教给我一两套最简单的，如“灯笼泡”之类的打法（这些只是基本练习，在台上用不着的），他非常注重步法，上步、撤步，差一点他都叫从头来过。当时我一面照着他所教的一遍一遍的练，可是我心里想这些我早会了，用不着过于麻烦，又是许多人看着，显得我真笨，这就有点练不下去。在休息的时候，我向老师建议，“一二三”之类的东西我可以回家去练，希望他教给我一点别的，比如“下场花”之类的东西换换胃口；同时我便把我学过一点的枪花要给他看，他认为都不很对——当时他要给我看，也教给我练习的方法，例如耍“劈猴儿”要面正对墙练，无论多快，枪不碰墙；“大刀花”是直的，要身子侧面靠墙练；这样练好了，手才有准，才能够每一下都是地方，这才不会碰着别人。我相信他所说的完全对，打定主意好好向他学，就这样接连不断上大舞台去过好多天。及至我搬了一所房子，有个比较大的天井，我就不大愿意上大舞台去了，练工慢慢儿也就松懈下来。尤其是老师要求比较严格，每天练的差不多都是同样的东西，很少增加新的，而我心里着急，只想快点上台去试试，于是催着让老师多教一点。大约他看出了我的意思，便不再严格要求我，不再批评我的错处，我要学什么他就教什么。他经常说要三冬两夏的苦工，可是我一冬一夏不满就学会了许多东西。每到后台

就找着熟識的武行哥儿們对刀对枪，他們也乐意陪着我，旁边看的人每每伸出大拇指說：“好，真有心胸！”有的說：“真不賴，怎么沒見你練就会这么多！”我无暇考虑他們的贊詞是否出自真心，听着总还是觉得舒服，不知不觉露出自負的形色，以为技艺并非不能速成，还是有捷徑可走，便否定了基本練習的重要，結果是好象样样都会，样样稀松。比如打快枪吧，学会那輪廓并不很难，如果要到台上应用，那就脚步手势以及枪的高低上下都要十分准确，所謂“下下着”，每一下都要打得是地方，要不然不是你碰着人家就是人家碰着你，所以就必須按着規矩練，練得純熟之后，应用起来才能够心到、眼到、步到、手到，然后才能談到表情。唱慢板还多少有思索的余地，打武戏一下接一下真是稍縱即逝，而且往往对象不只一个人，不能沒有情景的偶然变化，因此，稍微有点儿稳不住，或者应付不得法，就会出岔子。一个初学的人，只要扎上靠戴上盔头就会不大能动，上台去不需要几个回旋就会上气不接下气，这全靠工夫，工夫！可是当时我偏偏自作聪明，避开了正規的訓練，辜負了教师的好意，以致沒把武戏的工夫練好，現在想起来还覺遺憾！但是練过武工究竟不同，身段动作不自觉地进步得很快，有灵活舒适之感，身上的綫条也就更美些。

两年之中，我也算学完了“破洪州”、“湘江会”、“虹霓关”等几出刀馬戏（刀馬旦的戏是半文半武的戏，但必須武工有根，还要善于念白和表情才能演得好），同时我还練过蹻工，听说蹻工难練，因为沒有尝试过就練着玩的。賈璧云听说我想練蹻，馬上送給我一副蹻板，并教給我如何練法。他讓我綁着蹻

扶着墙走走看，誰知我一擡上就能走，这样就練开了。蹯工和脚尖舞一样，脚面要绷得直，膝盖要直，腰板要直。过去有些师傅怕徒弟蹯踞偷懒，便在他腿弯子那里给绑上一根两头尖的竹签子，只要腿一弯便会刺进肉里去，这当然是不合理的野蛮做法；可是蹯踞决不能蜷腿却是一定不移的。登上蹯随便走走还没有什么，要把那两块木头使用得和自己的脚一样灵活那却真正不易。唱武旦的登着蹯打把子，翻筋斗，甚至还从高处往下翻那是要经过长期的苦練才行的。初学蹯的最怕站着不动，最初只能站很短的时间，慢慢儿一点一点增加。旧时师傅讓徒弟登上蹯站在板凳上一炷香才准下来；站过板凳还要站缸边，就是站在水缸边上，能够一炷香纹絲儿不动，那真到家了。我只在地板上站站，不到一刻鐘两条腿便抖起来，越抖越厉害，抖得不能自制，腿便想弯，冬天还是满身大汗；地板、门窗、柜子、茶杯等等一齐颤动起来，好象地震似的劈里啪啦响成一片。大約经过半年光景，我居然能够站一个小时不抖。吴璧云讓我潑点水在水泥地上，登着蹯在上而打打把子，我也試了。蹯工練了一年，我便演了一出“浣花溪”，第一次的成績不大好，因为我只走过硬的地板，一到那个又厚又软的地毯上就感觉两条腿都变了棉花，心里不免也就害怕起来，戏可是勉强演完了，反正够瞧的，一到后台就几乎动不得。可是我并没有气馁，此后还登着蹯演过六出戏，一次比一次有把握，但我已經不感兴趣，就把那副蹯板仍然送还给吴璧云。

此外我还跟一位武术家米劍华先生学过两套劍：一套单劍，一套双劍。当时有七八个人和我同学，我是其中进步比較

快的一个，学得差不多了，我便把这两套剑在一出新排的戏里用上了，也获得了一些彩声，实际上可是舞得不好。隔了差不多两个月，我再到米老师那里，我的那些同学都跑在我的前面去了，就再也追不上他们，我也就慢慢儿把它们搁下没再继续用功。米老师本說要把他的本事傳給我，可是那时候我对中国的武术沒有足够的認識，同时我还有别的許多东西要学，就沒有能够接受米老师的衣钵。

关于京戏的技术我就只学过以上所說的一些东西。总的說，我学戏的物質条件是很差的。陈祥云、賈璧云二位給我的帮助很大，不会的戏給我說；我沒有的行头他們借給我。他們早死了，永远不能忘記他們！还有薛瑤卿先生热情地教会了我十几出昆腔戏——学得磁实，至今还能唱。

我想，如果不走弯路，我所学的东西可以更多更好。我的毛病就是貪多、图快，想找容易走的路；还有就是在众人面前不敢暴露自己的缺点；同时我尽管和艺人們交朋友相当亲密，在內心深处未尝沒有知識分子的优越感，对自己的見解多少总有点偏向，因此学习的态度就不够誠恳老实，还没学好就想改良，以致分心，不能专一。另外还有一点就是“五四”前后的風气对中国的傳統艺术多半存着否定的看法，对戏剧艺术也提出了新的要求，而上海的各舞台又一直向不健康的路上发展，象我那样一个职业演員决不能无动于衷，“京戏向哪里去？”的問題在我的思想中不可能不被提出，于是便也会問：“我怎么办呢？是不是永远演青衣花旦呢？”这样一想，对我所学的戏精益求精的进取心和竞争心便削弱了，对自己的生活

方式，奋斗的目标都不能不考虑逐渐有所转变。

下一篇我想谈一点关于表演和我所编的和演过的戏，从这些方面可以多少反映一点当时的风气，或者也不是多余的吧！

1953年多

我自排自演的京戏

我自排自演的京戏一共二十四个。其中我自己編的十八个：“晚霞”、“宝蟾送酒”、“馒头庵”、“鸳鸯剑”、“黛玉焚稿”、“王熙凤大闹宁国府”、“摔玉請罪”、“鸳鸯剪发”、“臥薪嚐胆”、“青梅”、“仇大娘”、“嫦娥”、“申屠氏”、“人面桃花”、“哀鴻泪”、“楊貴妃”、“潘金蓮”、“最后知儂心”。跟張冥飞合編的两个：“晴雯补裘”、“百花献寿”。跟張冥飞、楊尘因合編的一个：“黛玉葬花”。此外根据陕西易俗社的剧本改編的两个：“軟玉屏”、“是恩是爱”（又名“韓宝英”）。

此外我还写了京戏本“荆軻”、“梁紅玉”、“桃花扇”、“木兰从軍”、“胜利年”、“孔雀东南飞”，連改編的“玉堂春”、“漁夫恨”共是八个。这八个戏我自己沒有演。現在只就我自己曾經演过的某几个戏回忆一下。一个人到了晚年多爱叙述往事，可能毫无价值，也可能多多少少有某些可供参考的一点資料，作为自白的一部分或者也未尝不可。

我正式搭班演京戏，最初就凭十几出青衣、花旦对戏付着。这十几出戏我是怎么学来的，就怎么循規蹈矩的演着，并不断学新的。有时派戏的忽然派一出我不会的戏，我就得临时找人去学，有时也事先通知，讓我学一些当时流行的如“妻

党同恶报”之类的新戏，我不能拒絕，可是一演再演，覺得乏味，也就演不好，我也就想排一点适合于自己演的的新戏。偶然同楊生因、張翼飛兩位朋友講起，他們用两天的工夫，就为我編了“黛玉葬花”，取材是“紅樓夢”里“埋香冢黛玉泣殘紅”的一回。戏分兩場，第一場是黛玉自叹：引子、定場詩、話白、敘述身世，接着唱八句慢板西皮。第七句唱完加小过門，黛玉奉倦无聊，走出門去，見花落花飞，更加伤感，便命紫鵲取花囊、花鋤要去葬花。紫鵲劝她不听，只好任其前去。第二場，宝玉唱搖板上，把地上的落花扫起，用衣襟兜着，倒在黛玉葬花的香冢旁边，以表心意。此时远远望見黛玉走来，他便閃躲在石山后面。黛玉上場，发现香冢旁的花瓣，猜着是宝玉扫的，格外引起她无穷的心事。她开始葬花，唱长段反二黃，唱完念：“儂今葬花人笑痴，他年葬儂知是誰”两句，嗚咽不成声。忽听得身后有飲泣之声，回头見是宝玉，她匆忙拿起花鋤就走，被宝玉擋住，彼此反复問答，最后經宝玉一再表明心迹，解釋了誤会。戏的結構大体就是这样，場子很简单，也还是根据旧套子安排的。第二場的对白，差不多完全用的是小說的原文。第一次試演是在春柳劇場，演宝玉的是陈祥云，演紫鵲的是誰忘了，演完之后，覺得大体不錯，但也沒有引起什么注意。我把剧本仔細研究了一番，发现了一些問題，第一宝黛二人当时引起誤会的事实，沒有明場交代，因此未了解釋誤会就沒有根据，因此我在前面加了一場。晴雯和碧痕吵了架，宝玉回怡紅院，沒人開門，好不容易才叫開門进去。宝釵來訪宝玉，宝玉亲自为她開門。宝釵進門不久，恰好黛玉也來看望宝玉，剛一叩門，就听

見丫頭在里面說：“寶二爺吩咐，誰來都不開門”，她感覺詫異，正想再去叫門，忽听門內有寶釵的笑聲，登時天旋地轉，不覺哭倒在湖山石畔。在這裡我用了幾句獨白，接着唱西皮搖板，我把小說反復讀了好幾遍，從各種角度體會黛玉那麼一個人，那麼一個父母雙亡的孤女，寄居在榮國府那麼一個闊親戚家里，她的心情是怎樣的，我當時覺得那幾句搖板頗能唱出黛玉當時那種激越的情懷，也能傳達她內心深處的幽怨。當唱完哭倒的時候，幻想着小說所形容的“嗚咽一聲猶未了，落花滿地鳥驚飛”的情景。加了這一場，後兩場的戲也就比較好做了；但因此自嘆一場的引子、話白似乎可省，可是當時我並沒有把它省掉。那個時候對青衣的唱工非常注重，觀眾也很歡喜听慢板，所以大段的唱，並不會顯得很溫。儘管如此，我总觉得老坐那兒唱顯得僵，必須加些動作，因此我就把唱詞略加修改，設想當時黛玉百無聊賴，想彈琴吧，琴也彈不成聲；她便去調鸚鵡，想對鸚鵡傾訴一番，而鳥也不能給她慰藉；她信步出房，見春殘花落，叫紫鵲給她花鋤要去葬花……这样就增加了動作，比試演那回活潑一些。但是調鸚鵡那一段第一次却鬧了笑話：我特為去買了一只鸚鵡，養熟了拿上台去，起先還好，不想我剛一走近它，它張開翅膀就飛，飛不動，倒吊在架子上，哇哇大叫，几乎把戲攪了。幸喜我還能臨機應變——我本來有几句白，不說了，望一望鸚鵡，搖搖頭，嘆一口氣，叫起來就唱，一面唱一面走向門外的方向，这样就將觀眾的注意轉移到表演方面，過了難關。從此我換了個假鸚鵡，後來索性把調鸚鵡一段刪了。

“葬花”一場的身段表情倒没什么困难，自己認為琢磨得相当細致；只是花鋤如何运用却費了不少推敲。这在以前没有——至少我沒見過，要把林黛玉那样一个弱不禁風的少女举鋤挖土的动作舞蹈化而适合于京戏的表演風格，当时的确难住了我，演了几次之后我認為解决了，但回忆起来也并不令人十分滿意。

“葬花”演的場数很多，也比較最受欢迎。在第一次演宝玉的是周信芳。周先生当然演得好，但在当时，有些观众以为小生唱大嗓子不合乎京戏的习惯，頗不以为然。那时我們却已打破常規，“宝蟾送酒”周先生演薛蝌，“鴛鴦劍”他演賈璉。那时我們都年輕，高百岁初次搭第一台才十几岁，派戏的老讓我陪他唱“武家坡”，頗有小女婿之感。信芳和我年岁相若（他小我五岁），身材长短、調門的高低都差不多一样，这就無論合演什么戏都比較好办。可是百岁长得很快，一轉眼就变得很魁梧，平常已經比我高大，穿上厚底靴，戴上盔头，我便更显得矮小了。生角和旦角身材大致相等才好，最好生角比旦角高大一点，如果林黛玉比宝玉高大得多，那就难办了。可是旧日搭班演戏，派戏的却不大管这些。你如果不暗中（其实是明的）塞点錢給他，他就会千方百計叫你看。我在第一台大家相处得很好，还没有什么别扭，只可惜我那时对京戏的知識和台上的工夫都很不够。

第二个戏我編排的是“聊斋”上的“晚霞”，失败了。最初我只想到这个戏有些熱鬧場面，也有悱惻纏綿的爱情場面，可以編成比較动人的歌舞剧，至于如何具体在京戏台上表现出

来却想得很少。例如龙宫里的許多舞队应当如何組織安排，我心中无数。我只有一种想象——夜叉部用十六位武行扮夜叉；柳条部用八位或十位戴紫金冠穿射衣的扮美少年；燕子部用八位旦角扮少女……如果有人問我：这些舞队应当怎样上場？用什么音乐？上場怎样舞法？等等，我都无从回答。幸亏信芳帮忙，这些場面都是他出主意排的。他很熟悉武戏的套子。夜叉部就根据武戏的“当子”走走队形，翻几个筋斗；柳条部（少年舞队）也差不多，一时不可能有什么新的表演。輪到燕子部那就要看我的了！当时勉强凑了四个旦角，連我五个人，我們要在仓促之間編出一段舞来，那时候是不可能的。結果只好看我单独表演。我去找了一个比較熟悉的昆曲曲牌，請张翼飞为我填了新詞；再根据詞意設計了一些身段。好容易把吹笛子的請到家里練了几遍，就在还没有十分把握的时候拿去和观众見面了。曲子填了新詞，腔調就不能不有所改动；要配合身段，曲子的节奏也不免会有变更；当时排戏不可能过細，馬馬虎虎台上見，有时真把人急死。你想，只有一支笛子合过，場面都是生的，一到台上，吹的、打的、唱的还不弄成三下里？鼓催得快，笛子不能不跟鼓走，唱的使勁往后扳；幸喜我还没有着慌，半路上笛子跟上了我，可是身段乱了，只能敷衍敷衍把戏演完，以致阿端和晚霞相見的抒情場面也受了影响。观众虽然沒喝倒彩，甚至在唱腔和表演方面还有彩声，我回到家里却通宵不能合眼。如果在現在，不会有这样的事，就是有了毛病也可以修改好了再演，但在过去是不能設想的。

这一次演阿端的是信芳，他并帮我排戏，那是真够朋友。象他那样一个头牌生角，热情地陪一个新进的旦角演那么多小生戏，从没有半点犹豫，在旧社会的舞台上实在难得。以后我編了“潘金蓮”，信芳、百岁、五宝一同在南国社的晚会上演出，証明我們几位的友誼一直建立在艺术創作的基础上。周五宝早死了！我和信芳、百岁能同在党的領導之下进行艺术活动，回忆过去，更增加今天的喜悅。

由于排“晚霞”的教訓，我便不再排用人多、費力大而不易討好的戏。不久我排演了“宝蟾送酒”和“馒头庵”。这两个戏都出自“紅樓夢”。“宝蟾送酒”說的是薛蟠犯人命案入獄，他的老婆夏金桂看上了小叔子薛蝌。她叫丫头宝蟾送些酒菜給薛蝌吃，說他为他哥哥的事在衙門里上下打点費了力，略表謝意，其实是讓宝蟾去为她穿針引綫。不料薛蝌十分拘謹，无论宝蟾怎样敦劝，酒菜他絲毫沒动，只好原样端了回去。就这么一点几事，送酒一場要演三刻鐘，唱、做、念白都相当重，还穿插了一小段歌舞。我是作为輕喜剧处理的。无拘束地描写了一个調皮的丫头，但并没有什么露骨的色情表演。因为輕喜剧式的变化多，台下不断发出笑声。例如她說怕外边黑，讓薛蝌拿蜡烛送她，剛一出門她把烛給吹灭了。說声“明日見”，一回身她又进了屋子。等他点烛一看，她端端正正坐在当中。也就是这样开开心。最后她去收拾杯盘，一边收拾一边瞪着他，嘴里叨叨着：“你当是圣賢？就是个傻子。这都是孔夫子害了你。害了你們，活該。害死了我們可誰偿命！”这样的詞儿也引起哄堂大笑。这个戏我也不知怎么会一时傳播得很广，

听说有的演得很不象样，我既没有发表剧本，也没有教过人，人家爱怎么演都管不着，甚至有人说我演得不对，也只能一笑置之。

逼着一个小女孩子去当尼姑，我总觉得是残酷的。小尼姑小的时候当了头使唤，长大了，丑的做粗活，漂亮点的就当作摇钱树。“红楼梦”里所说馒头庵的老尼静虚，就是一个说媒拉纤、以势欺人的妖尼。她手下的小尼姑，都是拿来装幌子的牺牲品。秦钟看上了小尼姑智能，智能也就想依靠秦钟跳出牢坑。当然象秦钟那样的公子哥儿是靠不住的，可是智能的爱还是纯洁的，不过在那样的社会环境里，他们的结局必然是悲剧。“馒头庵”这个戏演到智能被逐，秦钟死为止。最后一场，秦钟在临死以前梦见智能，我是作为智能也死了的。台上用纱幕、云景。做了一个象秋千样的东西：用约一尺三寸长、五寸宽的木板，两头系上钢丝，吊在布景的天桥上面，有人从上面操纵，可以上下升降，可以回转，也能左右摇摆。演员站在木板上，腰里用两根包着铁丝弹簧的带子扎紧，外面套上长裙，再系腰裙，这样就铁丝木板都看不见，只见人在空中飘来飘去。只要腿有劲，一条腿悬空，一条腿蹲下去可以做卧鱼的姿势；站直了也能下腰。卧鱼的时候台下看着好象躺着在空中飞；一下腰好象人倒悬着在空中飞。那时候我年轻力壮，吊在空中唱大段反二黄。有一次我在新舞台演这个戏，因为舞台宽，天桥特别高，钢丝就不能不接长，夏月润在上边操纵，可能他用的气力过大一点，刚唱到一半，钢丝断了一根，脚下的木板一下就蹦到我的腋下，幸喜另外一根钢丝没断，我使劲用膀

子夹住木板，还把一段戏唱完了。那时候我就会干这样的笨事。

我一共演了九个“红楼梦”的戏，其中以“黛玉葬花”、“宝蟾送酒”、“馒头庵”三个最受欢迎，其次是“晴雯补裘”、“黛玉焚稿”和“王熙凤大闹宁国府”（我饰王熙凤，颇下过一番工夫）。“晴雯补裘”是張冥飞編的。原只有“补裘”一場，我在后面加了三場，一直演到晴雯死，我覺得这个戏还不错。从晴雯之死，可以看出荣国府生活的阴暗，晴雯这样的一个牺牲者是值得同情的。还有我最爱演的一出就是“鸳鸯剑”，我很喜欢尤三姐那样的性格。賈璉那家伙想把她姊妹当粉头取乐，她敞开来一鬧，鬧得他弟兄只好夹着尾巴逃走。可見她是有主意的，斬釘截鉄的，人穷志不穷，可是在賈家那样的环境里，她也只有枉死。每次我演和賈璉使酒一場总是淋漓尽致，揮洒自如；演到自刎的一場，总不由得十分激动。这个戏原来是我在长沙办文社的时候，用話剧的形式編的，改成京戏，話多而唱少是个缺点，因此不如“葬花”等戏卖座。

我第一次到杭州搭班子，恰好跟常春恒同班。他是个相当精干的武生，年輕，精神飽滿，嗓子好，工夫好，扮相也好。我就为他編了“臥薪尝胆”。据說我們姓欧阳的是越王勾踐的后裔，因为越的祖先封于欧余山之阳，这就是欧阳姓的由来。我的祖父和我的先生都曾对我講說过越王勾踐的故事，及至我讀了“通鑑”、“史記”和“吳越春秋”之后，我对越王勾踐这个人并不是十分喜愛的。当时我排这个戏为着跟常春恒合作，主要的原因还是为着外患侵凌，想借这个故事鼓吹爱国，希望大

家以臥薪嘗膽的精神一致抵抗外侮。这个戏演出之后，效果是不坏的。不到一个星期我就把剧本写好了，交给常春恒的单片就有八頁。我还記得他接到手里就叫起来：“这样多啊！要黄要黄。”以后他見我的面老愛說：“八張黄，八張黄。”在这个戏里，春恒演勾踐。大家都讓我演西施，可是我自己愿意演越王夫人，西施讓另外一个花旦演了。有一場写勾踐战敗降吳后，暂时被放回國。越王和范蠡文种討論报仇之策，商訂如何整頓軍事；如何与百姓休养生息。勾踐处理国事通宵不睡，这里有許多的白和大段的唱，还有拔劍起舞。他的夫人在旁伺候着，半夜端飯給他吃，他就把旁边放着的胆汁滴在飯里。夫人說：“那么苦怎么吃得下？”他桌子上一拍說：“难道还有比亡國更苦的吗？”接着站起来，唱着曲子舞劍。起四更，夫人苦劝他睡覺，他睡在稻草上面，夫人在一旁看守着，輕輕地給他盖上衣裳，这里夫人唱一段二黄。起五更，范蠡来請越王闔兵，越王惊起叫道：“吳兵又杀来了嗎？”这一場下来有闔兵、劝农的場面。夫人就有采桑、帮人家看嬰兒的場面……末尾有大开打，勾踐报了仇，雪了会稽之耻。他走进吳宮遇見了西施——这里我是这样处理的——他問西施：“吳王死了，你打算怎么样？”西施略一迟疑說：“我一女子不敢希求什么，愿借大王之劍死于大王之前”，她就拔出越王的劍自刎了。当时有些人認為这样不好，說是应当和范蠡去游五湖。我本想改着試一試，但因沒有想出場面怎么安排，就因循过去了。常春恒演勾踐还是恰到好处，以后有的武生就演得十分过火。可是这个戏一直是比較能叫座的。

我跟常春恒合作就只有这一次，此后我搭了别的班子，他回到上海搭了天蟾舞台，因为跟老板顧竹軒鬧别扭，辞班出来改搭第一台，与天蟾唱对台，不久就被顧竹軒暗杀了。

有两个戏我费了很大的事编排出来，结果不如随便弄出来的小戏卖座。一个就是“楊貴妃”，另一个就是“申屠氏”。

楊貴妃和唐明皇相爱的故事，流傳很广也很久，大家都認為他們是“在天愿作比翼鳥，在地愿为連理枝”，可是我的戏却認為李隆基并不真愛楊玉环，不过是她当作玩物。当“六軍不发无奈何”的时候，就把誤国的責任推在女人身上，賜她一死；反不如安祿山对楊玉环的爱是真摯的。这样就違反了一般的习惯看法。“馬嵬坡埋玉”一場，照“长生殿”傳奇是異常悽惻纏綿的。照一般的习惯，皇帝和妃子应当演得难舍难分，而楊玉环之死，也可以表現为忠君爱国、为国捐軀，我却把她演成激昂慷慨反抗封建帝王那种自私的、虛伪的爱。她临死拿起皇帝賜給她的白綾子，激动地唱着舞着，最后几句唱詞是：“……籠中鳥难把翅展，盆中花舒不开枝干，梦醒时不过剎那間，望远天边人不見！白練啊！我愛你沒染过的洁白，就与你終始纏綿！”唱完舞完，她就拿白綾子繞在脖子上由高力士把她縊死。我为这个戏編了宮女的队舞、番女的胡旋舞、盤舞和最后的白練舞；又为这些舞編制了好几段舞曲；还为七夕宮女的合唱編了新的曲子；我为編白練舞化了整整半年的时间練習舞长綢，还琢磨了一些新的唱腔。因为編戏、排戏、編曲、編舞都由一个人包办，所以花的时间、劳力特别多，以为必定大受欢迎，结果是不过平平而已。观众的反映不

够热烈就是失败。我修改了好几次，但根本的东西没法子改。这个戏用人比较多，费的气力大，演的场数不少，而演出的效果不够好，是“晚霞”以后又一次的经验。“申屠氏”的故事载在“情史”，据说是福建的一桩公案。申屠希光，一个渔家的女孩子，她和她的哥哥兄弟都通文墨，能够吟诗。她有首律诗，后面四句是：“雾里鸣螺分港钓，浪中抛缆枕霜眠，莫辞一棹风波险，平地风波更可怜。”她本来许了人家，不想被恶霸方六一看上了，硬要娶她，就买通县官，把她的未婚夫攀扯在海盗案中，死在牢里。把希光强行抢回家去，希光伺机刺死六一后自杀。这个戏观众认为太惨，后来我便把希光的自杀改成杀六一后逃出方家，许多家丁拿着兵器追赶，她逃到海边跳上船，她的哥哥迎着她，扯起篷，摇着橹，向大海茫茫惊涛骇浪中驶去。这样似乎好一些，但是在台上很不容易形象化，似乎也并不是很好的方法——我在生活中有海上的经验，但在台上只有“打渔杀家”、“水斗”的经验，创造不出海上行舟的形象。可见创作才能的贫乏。这样的戏很容易演得单调，我本想把它从新写过，当时因为没有把握叫座就搁下了。

“聊斋”的戏我排演过四五个，“青梅”和“嫦娥”比较叫座。“嫦娥”也搞些歌舞。我和芙蓉草对舞彩球，另外还布月宫景，搭起高台，我们又在高台上不记得舞了些什么，穷湊而已，观众却大鼓其掌。有一次我几乎失足从月宫的高台上摔下来。老实说这个戏是没什么意思的。“青梅”比较好。我欢喜演那样一个聪明活泼的丫头。“嫦娥”是照神话演的，“青梅”便把狐仙和相面等等都删改了。可是这两个戏结局都是一个男人

娶两个老婆，原来的故事就是那样，没法儿改，我也只好让他去娶两个老婆。严格点说，不应该排这样的戏却是真的。

张冥飞还替我编过一个戏“百花献寿”，取材于“今古奇观”的灌园叟逢仙女。说一个园丁爱惜花木，当他的寿辰，百花仙子来为他祝寿。我扮百花仙子，少不得又是歌舞。在这个戏里我又表演了长绸舞，很受欢迎。舞的是两条长绸，一条红色、一条湖色，先舞一条，最后加一条。人家说我舞的绸子有几丈长，实际长一丈九尺——我试过，再长半寸都不行——短了不得劲，长一点就舞不动。我的长绸舞是不用木棒的。先将长绸折迭起来，拿在手里，放出去，再收回来；扔一个头接另一头，倒换着一边扔、一边接，加上翻身和一些姿态，再双手接两个头，跟着几个鹤子翻身，将绸向空中一抛使成一个圆圈，人从圈里跳过去，反手将绸接住；然后拿起另一条绸子，两只手换来换去，让两条绸飘在空中，用几个快转身作为结束。舞绸颇容易出毛病，或者挂住头上珠花，或者缠在身上，要不然就扔出去接不中，可是我从来没出过错。算不了什么艺术，却也下过一些工夫。还有，我曾舞一对铜盘，里面盛满鲜花，盘底有一个很浅的小圆窝，用手指顶住，盘子就在指头上转。还做出些看来盘子很容易掉在地下的各种转法，我端着满盘花，取其中十余朵，一朵一朵撒在台上。然后用卧鱼的姿式卧下去，用嘴把花一朵一朵咬起来。精神气力好的日子可以连咬八九朵。起先慢慢儿卧下去，慢慢儿站起来；最后用快的动作，转个身突然卧下去咬起花来。这样显得有变化，容易使观众喝采，但也是比较难做的：怕卧下起不来；又

怕臥得不是地方，花齒嘴遠叨不起來；還怕手裡的盤子滑掉。我每次都感覺緊張，都還沒有出過岔子。我在漢口演這出戲是排在臨別紀念那天的。我定制了兩盤可以佩在衣襟上的鮮花，每朵都系上一片硬紙條，上面寫一句如“康強逢吉”、“健康進步”、“民富國強”之類的話，一朵一朵拋向台下贈給觀眾。那時還有臨別送相片的廣告方法；戲館老板就把我的相片并一朵花送給前排的觀眾。這樣取悅觀眾，確是庸俗無聊，我却曾經這樣做過。

緊跟着“百花獻壽”，我編排了“哀鴻淚”。這個戲主要諷刺發慈善財的，也順帶罵了軍閥和土豪劣紳。老爺們看了當然大不高興。有的人冷笑，有的人听了，提到這個戲就沉下臉來一語不發。水旱災害不斷有，募款賑濟也成了經常的善舉。我離開南通那年，演了全本“岳飛”，戲里有水災一場，我有所感触；又想起曾听到有人說：“某某先生者以慈善起家者也。”我就想編一個戲叫“慈善起家”，後來覺得過於露骨，便改為“哀鴻淚”。我在裡面扮的是一個逃荒的女子。她經過許多苦難，轉徙流離，最後到了城市，得到一個同鄉的幫助，以小販為生。誰知這個同鄉是個流氓，要把她出賣。她想逃回鄉下去，又病又餓，走過一家軍閥的門口，猝然倒下，被逮送警局，她死了。我演她當小販的一場，挑幾個西瓜去賣，唱了兩支小曲：一支是“蘇州春調”，另一支是“滿江紅”，用來訴苦，又諷刺時事。我隨編隨唱，越唱越多。即興之作，只圖唱個痛快，有些話過分刺激一點在所難免。這樣的戲是會成為保留節目的。不想“賣西瓜”却有了名氣，我曾單獨表演過好幾次“賣西瓜”。

“人面桃花”也是匆匆忙忙湊成功的戏。因为受了汉口的聘，怕沒有新戏不能斗座，就想起了崔护乞浆的故事。我弄了个輪廓就去找冥飞商量，他很高兴，馬上为我写了兩段唱詞：“春來春去，无計留春住！爭奈江关春暮——綠遍平蕪，紅添芳樹！問东皇归期近也无？”这首詞我很喜欢；还有一段二六。崔护离开长安一年，到哪里去了？冥飞出主意，說他到終南山讀一年書去考“不求聞达科”，后来我觉得僻典不大好，改来改去改成現在发表的剧本那样。这个戏临上台还没有完整的剧本，是边演边改弄成的。“离魂”一場原来只用一个旦角扮桃花仙子，手里拿面大旗。第一次那个演員念的完全是“水詞儿”（随便套用的台詞，行話叫作放水，又叫水詞儿）：“吾乃桃花仙子是也，只因他二人有姻緣之分，速速送她还阳，远远望見杜宜春来也！”当时也就沒去管它。观众欢迎这个戏。有人就說“离魂”一場是迷信；还有人提出，人死了还会再活，崔护一叫那女子就活了，不合理，非改不可。这些意見可能还不是个别的。以后听说有女角在别处演我的戏就刪去了“离魂”一場，并把杜宜春之死改为病重。我坚持要“离魂”那場，但覺最初演得太草率，就从新写过了。借桃花仙子的唱白，表达杜宜春的心情。照現在发表的剧本，当我演戏的那个年月是无法实现的。旧日搭班子如果想演新排的戏，只有极力把自己几場要紧的戏弄好，别的場子就只好将就一些。有人問我：为什么忽然不唱戏了？本来我从1928年还能多唱八、九年或者十一、二年戏，但是自己无力找一班人組織剧团，搭班子又有种种困难，就只能改行。象我那时的情形，勉强演下去也不过听老板的指揮

拿几个錢維持生活而已。

当我决定不再搭班子的时候，还能和信芳、百岁合演“潘金蓮”是最愉快的。“潘金蓮”是我自編自演的最后一个戏，也是和信芳、百岁同台合演的最后一个戏，很可紀念。这个戏我把潘金蓮作为一个叛逆的女性描写，当时頗受欢迎。我們在南国社的魚龙会演出后，又为伶界联合会筹款在大舞台演了一次。此后我短期間去跑了跑碼頭，演了我的几个熟戏，也演了“潘金蓮”，因为角色不同，那就差多了，回到上海我便沒正式登台演过戏。

我演了十几年京戏，对戏曲改革有过些想法，也作过些嘗試，虽没有什么貢獻，但感情极深，我脱离了京戏舞台生活，但并没脱离后台。我还編过前面提到的“梁紅玉”等七八个剧本，都在舞台上排演过多次。这七八个戏当时都是有为而作：“梁紅玉”、“桃花扇”、“胜利年”、“木兰从軍”等都是为抗战作宣傳；“漁夫恨”根据“打漁杀家”改編，加强了阶级仇恨的描写。至于这几个戏是怎样演出的，效果如何，不拟在这里多談。我从編“潘金蓮”起創作思想有所轉变，写出了一些暴露国民党反动統治的短剧。由于“一·二八”事变的刺激，我的思想向前跨了一步，認識到只有工农、只有中国共产党能救中国。但并不懂得什么是革命的人生观，也不懂得应当轉变立場，更不懂得立場可以轉变。我明确了艺术是革命的武器，但由于沒有政治的指导，不懂得如何充分运用这个武器。所以尽管写了一些剧本，談不到有任何成就。尤其回想过去，我当了近二十年的职业演員，一直沒有追上真理的光明。我所受

的困苦艰难并不少，而我的青年时代就在暗中摸索着过去了！今天看见中国的戏剧事业在党的领导之下突飞猛进，许多演员、导演在自由的空气中飞跃，真幸福啊！过去我们的舞台掌握在买办流氓和反动派手里，今天归了人民自己的手里，戏剧事业走上了百花齐放、推陈出新的正确道路，随着文化高潮，正在日新月异，蓬勃发展。面对万紫千红的今日，不禁想起霜风凄紧的当年，真觉等闲白了少年头也。惟有加倍努力，追上时代的步武，以迎接祖国共产主义文化辉煌灿烂的明天。

1958年多

談 粵 劇

一 粵劇的誕生

粵劇——广东戏，是属于二黄、西皮系統的，也就是南北路系統的一种大型的地方戏。它和汉戏、京戏、湘戏、桂戏同出一源。尽管它不断地吸收了许多广东民間曲調和外省多种的乐曲，它的基本曲調是二黄和西皮。我們称京戏的曲調为皮黄。因为广东称西皮为梆子，故称梆黄（以下称梆黄）。汉戏、湘戏、桂戏称西皮为北路，称二黄为南路，故称南北路。梆子这个名称比西皮早一些，因此想見广东的伶工接受乱弹比較早，其次就是他們学习乱弹大約是从徽班学的，也和桂戏、祁阳戏（湘戏的一个流派）一样，最初是接受了徽班的一套技艺。最初的广东戏几乎和桂戏、祁阳戏没有什么两样，它們有很深的血緣关系。广东戏和汉戏也是同胞弟兄。汉戏又是和徽調血脉相連的。据老伶工的回忆和現在所能找得到的記載对照起来看，广东伶工是从安徽班子和湖南祁阳班子接受了梆子二黄的。

西皮、二黄曲調的形成，是經過長時間許多演变过程的。在長時間当中慢慢的变化，一点一点的糅合，不知道費了多少

艺人的劳力，所以我们很难说这种曲调是安徽人的创造，还是湖北人的创造。我想这两省的伶工都有功劳，陕西伶工也有功劳。可是在传播和推广方面，徽班的伶工似乎跑路跑的多一点。四大徽班进北京传留给京戏的主要曲调是皮黄，许多徽班到湖南、广西传给了他们南北路也就是皮黄。广东在一个时期徽班很盛行，徽班不仅传给广东伶工西皮(梆子)二黄的一套，同时也把武术带了过去。武戏在徽班里十分注重，也为广东人所喜爱而被接受了。

除徽班之外，湖南班子到广东的也很多——有的是昆腔班，有的唱南北路，唱南北路的可能占多数。在乾隆年间湖南到广东的十几个班子当中只知道集秀班是唱昆腔的。到广东的湖南班子以衡阳和祁阳班子为主，衡阳班子多半是唱昆腔的，现在还保存了很多昆腔戏，而且表演形式没有什么变动；至于祁阳班是以唱南北路为主，也兼唱高腔。二十年前我遇到广东的老伶工和在广州落籍的湖南老人都会谈及祁阳班子曾在广东盛行过。广东梆黄的唱法曾受祁阳戏的影响，也是很自然的。广东戏老的唱法是和桂戏祁阳戏相差不远的(除语音的差别，唱腔可说十之八九是一样)。广东戏用的所谓“戏棚官话”可以说就是桂林话。例如唱腔里头的金线吊芙蓉(也分慢板、中板)，祁阳戏也有，叫作吊句子，桂戏就叫吊板，这是别的剧种里头没有的。还有角色进马门的时候一跳(名叫小跳)，也和祁阳戏桂戏相同，而为别的剧种所无。又如广东戏没有受到京班武戏的影响以前的把子(台上的武工)是和祁阳戏桂戏的把子相同的，这都可以说明广东戏和祁阳戏的关系。

二 梆黃與昆腔戲的興替

廣東戲的形成與變遷，所經的道路和京戲、漢戲等是一樣，因為大多數觀眾的好尚，形成了一個時期的風氣：雅部讓位於花部——昆腔讓位於梆黃。廣東人接受了梆子、二黃加上一些廣東民間的曲調，再把梆子、二黃的唱法和伴奏逐漸加以改變，就形成了今天的廣東戲，這是廣東人民大眾所喜聞樂見的戲曲。

據老藝人說：在明萬历年間廣東的伶工已經有了他們的行幫組織——琼花會館。如果這個話是可靠的，那就是萬历年間戲曲在廣東已經相當盛行。至於那時候唱的是什麼腔調的戲，據徐渭“南詞敘錄”載：“弋陽腔出于江西，流行于兩京、湖南、閩、粵。”按“南詞敘錄”作于明嘉靖三十八年，麥嘯霞所著“廣東戲劇史略”根據徐渭的話斷定嘉靖年間廣東戲曲唱的是弋陽腔，如果那時已經有琼花會館，那就可能是弋腔班子組織的，但是沒有可靠的証據。據可靠的傳說：清初有張五者把京腔（弋陽腔）傳給紅船子弟，看來弋陽腔曾在廣東盛行，粵劇最初的底子是高腔。昆腔進廣東大約是明末、清初的事。有的是達官、貴人把班子帶到廣東，還有就是閩人在廣州組織班子（例如嘉慶季年饒商李氏家蓄雛伶一部，延吳中曲師教之）。到了雍正、乾隆之間，昆腔和亂彈同時在廣東盛行，據乾隆四十五年（1780年）七月所立“外江梨園會館碑記”，徽班占九班，湖南班子兩班，江西班子兩班。乾隆五十六年（1791年）所立

“梨园会馆上会碑記”，湖南占十七八班，安徽占七班，姑苏占十一班。“外江梨园会馆碑記”載有：文彩班、湖南祥泰班、安徽文秀班、安徽上升班、安徽保和班、安徽翠庆班、集庆班、安徽上明班、安徽百福班、安徽春台班、江右江易班、江西貴华班、安徽荣升班、湖南集秀班。

“梨园会馆上会碑記”載有：

安徽保庆班、湖南悅普班、湖南天庆班、湖南集秀班、湖南万胜班、极乐天班、湖南双福班、湖南阳泰班、江南上升班、湖南凝福班、湖南連升班、安徽春台班、湖南大观班、湖南福寿班、祥麟班、宜庆班、湖南瑞华班、湖南普庆班、湖南庆芳班、湖南彩云班、安徽胜春班、姑苏升华班、姑苏庆云班、姑苏万福班、安徽宝名班、安徽貴和班、安徽荣升班、安徽裕升班、姑苏五福班、姑苏清晋班、姑苏庆春班、姑苏添秀班、姑苏集秀班、姑苏嘉庆班、祥福班、姑苏春星班、湖南景台班、湖南丽华班、湖南文华班、姑苏吉祥班、江西綺春班、綉春班。

在这許多班社当中明确知道的，安徽春台班、湖南集秀班是昆腔班，姑苏的十一班可能全是昆腔班。其余的班社当中，也可能还有昆腔班，于此可見昆腔戏在广州是曾經相当盛行。

按：昆腔戏在粤剧舞台上的兴革問題。远至1917年以前，粤剧还有先演昆腔戏的习惯。那时候戏班以四乡的临时戏棚（用竹子和葵叶搭成，可容观众二三千人，正面約留可容一千人站立的空位，是給免费的观众站席看的。舞台正面向着他們，再过就是什么庙宇的大門）演出，一般都以夜場戏为打泡戏，翌日才叫“正日”。打泡戏（第一场夜場戏）照例演“六国封相”（其中已包括有“八仙贺寿”和“仙姬送子”了），之后就演三出昆腔短戏，剧目大多数是“霸桥”（即“关羽送嫂”）、“釣魚”（即

“薛仁貴訪尉迟恭”）、“孙夫人缘江”和“金花报喜”等四出中任选三出，故又名“三出头”（当然昆戏中还有不少剧目的，但一般都以这些应景一下，其他剧目，大半已被遗忘，可见昆腔戏在粤剧中已渐渐失了地位了）。而这三出头的演出时间，一共亦不过演四五十分钟罢了。“三出头”演毕，就演武场戏“开套”，也是一定规例排演次序演的。又：“开套”剧目大约是：“摆亮”（陈友亮）和“闻马懿困城”等。这出“开套”不外是“番邦入寇”、“边关告急”大打一场之后，一变而为“别家”、“落难”、“中举”、“荣归”、“完婚”等刻板故事，一直演到天亮。之后还演一出短剧压尾，名叫“鼓尾”，其剧目大约“戏叔”、“三娘教子”、“卖胭脂”等，一直到早上的九时方完场。

这种风气延至大革命的前几年就只保留了一出“六国封相”，还作为开场戏。解放前，四乡中还有演“鼓尾”的，那是便利邻乡远道来看戏的人，不便于深夜中散场回去，故循例加演天光戏罢了，但演至天蒙蒙亮就完场了。至于城市，广州香港等则在三十年前的星期六夜戏也有加演天光戏的，现在连四乡也没有这个例了。

徽班和湖南、江西的班子绝对不是完全唱昆腔，其中必有大部分唱乱弹的。杨学生“梦华琐簿”说：广州乐部分外江班和本地班；又说：外江班近徽班，麦嘯霞举为皮黄戏曲流传入粤之一证，徽班无论到哪里都是以唱西皮、二黄为主的。

广州很早就是一个通商的都市，乾嘉年间又是个比较安定的时期，难怪有许多戏班到广州，除掉外江班（指外省去的班子）还有本地班。张心泰“粤游小识”说：“潮剧所演传奇多习南音（就是说用潮州话唱）而操土风，名本地班，观者忘倦。若唱昆腔，人人厌听辄散去。”又据丁仁长“番禺县续志”：“凡城中官宴饗神，皆系外江班承值。其由粤中曲师所教而多在郡邑乡落演剧者谓之本地班，专工乱弹、秦腔及角觥之戏。”

照以上的材料看，昆腔是曾经在广州盛行，但只是达官贵人欣赏，还有附庸风雅的富商巨贾从事捧场。本地班唱的是

乱弹即所谓“乱弹、秦腔及角觥之戏”(丁仁长所指的乱弹可能就是二黄，四平调和弋阳等腔；秦腔就是梆子；角觥是指武戏)。老百姓就是欢迎这些，以至于昼夜忘倦。在清朝中叶，广东的本地班已经很兴旺。据“番禺县志”说：“本地班脚色甚多，戏具衣饰极炫丽，伶人之有姿首声按者每年工值多至数千金……东阡西陌应接不暇。”而昆腔班子逐渐没人看，而终于消灭，正如丁仁长所说：“咸丰初尚有老伶能演‘红梨记’、‘一文钱’诸院本……距今几十年，何戡老去，笛板飘零……不能复奏大雅之音矣！犹目为外江班者，沿其名耳。”

三 粤剧的形成和外江班的退席

昆腔站不住了，乱弹独占歌坛，外江班逐渐吃不开，本地班取得全胜。本地班，据张心泰“粤游小记”所指的是潮州班，据丁仁长“番禺县志”所载的本地班可能是广州班。潮州班以唱弋腔为主，现在的潮州戏还是用几十个小孩帮腔，此外也有唱梆黄的，至今唱腔还很像潮戏。潮州戏虽然也在广州唱，主要是在潮汕一带。我们现在所谈的粤剧是不包括潮州戏的。至于“番禺县志”所说“……其由粤中曲师所教而多在郡邑乡落演剧……专工乱弹、秦腔及角觥之戏”的本地班，当然与以弋腔为主的潮州班有别。这样的本地班，据同书所载：“脚色甚多，戏具衣饰极炫丽，伶人之有姿首声按者每年工值多至数千金，各班之高下一年一定，即以伶工值多寡分其甲乙。班之著名者，东阡西陌应接不暇，伶人终岁居巨舫中，以赴各乡之

招，不得休息，惟三伏盛暑，始停弦管，謂之散班。”这完全是广州班子的情形。一直到近年来，有了新式舞台，广东戏班仍是习惯于流动演出。班中总管事名叫“坐舱”，也还是襲用原来的名称。粵剧班社的组织，麦嘯霞所作的两个表，今据粵剧艺人同志们的意見略加訂正（附“初期粵剧組織系統表”、“現代粵剧組織系統表”，均見篇末）。

据说雍正年間，有个湖北籍的名伶張五因为得罪了官府，从北京逃到佛山，把京腔（即弋阳腔，又名高腔）、昆腔和武工教給紅船子弟，成立戏班，并在佛山鎮大基尾建立了琼花会馆。張五綽号摊手五，他会的戏很多，昆腔、乱弹都会，而且能文能武（据说他精通少林派的武术，現在粵班講武术仍宗少林），他一手教出来的弟子很多，因此粵班供他为祖师，称張师傅。这个傳說，粵剧老輩說起来凿凿可据，大家也認為可靠。然則粵剧发祥之地要算是佛山。至于琼花会馆，佛山有，广州也有，广州的在琼花大街，如果广州的琼花会馆明朝万历年間已經建造，那佛山的就后于广州的百余年。因此我怀疑广州的琼花会馆建立于万历年間之說不一定可靠，好在这并不十分重要。

按：据老乐師梁欽先生說他的哥哥梁清（又名三手清）死时已九十多岁了，生前曾說据他的前輩說，琼花会馆远在几百年前就有了云云。据推測，在佛山大基尾的琼花会馆可能是建在粵剧演員之手，而是在張五之后，而广州的琼花会馆就可能是弋腔班子所組織成立的。因辛亥革命以前佛山是商业重鎮，貿易远比广州为繁盛，外省人居住的也不多，故当时佛山当是粵剧本地班的发祥地，而且也是集中地。粵剧班子在佛山建立琼花会馆是大有可为的。琼花会馆在佛山大基尾建立之前，已有一所名叫琼花宫的，也是粵剧伶工所組織的。張五到佛山后才扩建为琼花会馆。而其后琼花会馆也因粵剧的逐渐发展，地方不够用，又

在佛山的蓮花地另建分址。據說，兩間梨花會館（都在佛山）的遺址，至今仍在，但已成斷瓦殘垣，荒蕪不堪了。至於廣州在清朝以前，都是封疆大吏所在地，這些人大半是外省人，加上附庸風雅或取媚于官府的巨賈、大紳，當然愛演外江班，故在廣州的梨花會館是外江班伶工所建的可能性比較大。廣州梨花會館旧址的蓮花大街至今仍在，就是目前的六二三路沙面東橋附近的對門，街道頗寬闊，居民很多，但會館的旧址已蕩然不存，無可稽考了。

粵劇戲班經常住在船上確是事實，這與張五教紅船子弟演武之說可以聯繫起來。現在的粵劇當為張五的一派，據說張五是湖北人，他組織粵班用的是漢班的制度，例如粵劇的十行腳色——一末、二淨、三生、四旦、五丑、六外、七小、八貼、九夫、十雜——就是照漢戲分的。不過粵劇中的十雜却不是演員，而是打鼓掌（掌板和打鼓的那個樂師，有如整個樂隊以至整個演出的領導人）。這與漢劇是否相同呢？原來這個打鼓掌（其實這個“掌”應系“長”字之誤，因其有首長之意）之所以和演員列在一起的原故，就是他不但要由演員出身的擔任，而且還要對所有劇目的任何一行腳色，任何一種唱腔、排場、武功、唱工、文武場的伴奏技巧，以至一切應有盡有的行規、地方習例都全部嫻熟。他在演出時是樂隊的領導，是全班的指揮，偶然有人誤場，他也隨時可頂替，所以他就列入演員的部門里；工金也是全樂隊之冠。

麥嘯霞說粵劇的底子是漢戲，粵劇伶工也承認，但是直接由漢戲轉變為粵劇的跡象很少，而直接受徽班的影响的確很大。許多的徽班把梆子、二黃帶到廣東，由外江班全盛漸成為本地班與外江班并立，再成為彼此合并，最後本地班獨盛。粵

剧遂成为独具風格，特点鮮明的大型地方戏曲。

最初外江班压倒一切，本地班只能下乡演，而酬神宴会也总是外江班承值，因語言的关系，外江班不可能滿足广东观众的要求，客觀形势决定了本地班必然兴盛。旧有的剧目渐失其号召力，新的剧目必然应运而生。广东的本地班和外江班并立的时候可以看作粵剧奠定基础的时候。最初他們唱的腔調可以說完全和桂戏、祁阳戏的腔調一样；說白用的是桂林官話。这些逐渐改变，在腔調里一点一点加进广东地方小曲，唱詞和道白的发音更多的使用广东語音，經過相当长的时间（大約將近一百年），粵剧成了广东人自己的戏曲。

四 李云茂的起义和粵剧所受的影响

粵剧在发展的中途遭受过一次重大的打击，那就是在太平天国革命失敗的时候。洪秀全攻克南京，想取广东以辟餉源并通海路，便秘密派人回广东运动起义，天地会首領陈开在佛山首先响应，于咸丰四年（1854年）起事。李文茂、陈显良等在广州北郊起事响应陈开，率众与陈开結合。当时有十四个县的农民群众响应他們，都是头扎紅巾，据說数以百万計，声势異常浩大。

李文茂广东鹤山县人，为粵剧的武二花，以演“蘆花蕩”及“王彥章撐渡”著名。为人輕財仗义，精于少林派的武术。他是天地会有名的拳师。他曾率領琼花会館的梨园子弟，編为三軍：小武、武生等称做文虎軍，二花面、六分等称做猛虎軍，

五軍虎、打武家（武行）等稱做飛虎軍。文茂稱三軍主帥。他們穿上戲班的蟒袍甲冑表示反清復明。

文茂驍勇善戰，打過很多勝仗，便進而圍攻廣州。兩廣總督叶名琛勾結洋人，由英國軍艦運送槍炮和糧食源源接濟。文茂等圍城半年不能下，退到珠江南岸，與清軍苦戰了一個時期，退到肇慶，為清軍所攻，退入廣西，曾攻梧州，破藤縣，過平南，到達太平天國革命發源地潯州。攻下潯州之後就在那里建立一個新國，國號大成。陳開稱鎮南王，後改稱平潯王。文茂率水陸大軍先後攻克武宣、象州、平南、貴縣等縣城，不久又攻下了柳州，文茂便稱為平靖王，封官設職，有丞相、都督、將軍等，聲勢日盛；曾開爐鑄造錢幣，稱“平靖勝寶”。此後又接連占領慶遠、雒容、榴江、柳城、羅城等縣。據“羅城縣志”載：“一時政治聿新，民風為之一變。”李文茂部下的官員平日光着腳提着籃子上街買菜，文茂的妻子老百姓叫她大嫂，可見文茂的政治措施頗得民心。1858年春文茂率軍攻桂林，受傷退回柳州，清軍占柳州，文茂一再敗退到懷遠縣山中，在1861年嘔血病死。

李文茂響應太平天國革命起義反清，雖然也與其他農民起義同樣遭到失敗，但他在粵劇史上卻留下了光輝的一頁。清朝總督叶名琛在廣東進行了很殘酷的屠殺，株連喪命的近百萬。伶工被殺的很多，同時把廣州和佛山的琼花會館一齊毀掉，禁止本地班出演。廣東伶工為着生活，有時到街頭巷尾露天演出也被干涉，甚至拿辦；有的便在衣領上寫“借衣乞食”四個字，各處游行表演借謀一飽。禁令執行了六七年，直到光

緒初年（1875年）粵劇才得重整旗鼓。在禁令稍為松馳的時候，本地班有的挂起京班的牌子，有的部分演員加入外江班。開禁以後，便扶搖直上，演出的地方一天天擴大，內容和形式都急激起了變化。

五 粵劇復興與全盛及其劇目的演變

粵劇和其他以梆子二黃為基礎的戲是同胞兄弟，最初所演的劇目和劇本和漢戲、湘戲、京戲都是一樣的，或者大同小異。有所謂江湖十八本，現在已經不甚可考，據“廣東文物志”、麥嘯霞的“廣東戲劇史略”所列如下：

- 一 “一捧雪” 莫懷古有玉杯名一捧雪，嚴嵩為奪此杯陷害莫懷古，義僕莫成棧死事。
- 二 “二度梅” 奸臣盧杞陷害陳杏元事。
- 三 “三官堂” 陳世美不認妻。
- 四 “四進士” 宋士杰代楊素貞告狀申冤事。
- 五 “五登科” 演竇燕山教子成名，五子同登科第事。
- 六 “六月雪” 演鄒衍冤獄事（原注如此，予情以為是“竇娥冤”）。
- 七 “七賢眷” 演劉存義雪中賣事。
- 八 “八美图” 演柳樹春事。
- 九 “九更天” 馬義救主，聞太師勘冤。
- 一〇 “十奏嚴嵩” 演大紅袍海瑞奏嚴嵩事。
- 一一 不詳。
- 一二 “十二道金牌” 岳飛被害事。
- 一三 “十三歲童子封王”

一四 不詳。

一五 不詳。

一六 不詳。

一七 不詳。

一八 “十八路諸侯” 演三英戰呂布事。

以上所述是否可靠不得而知。據說這十八出是粵劇最早的基本劇目。太平天國以後，粵劇中興，八和會館^①成立，又有所謂大排場十八本：

一 “寒宮取笑”——公脚、正旦首本。

二 “三娘教子”——公脚、正旦首本。

三 “三下南唐”(劉金定殺四門)——花旦、花面首本。

四 “沙陀借兵”(又名“石鬼子出世”)——總生首本。

五 “六郎罪子”(即“轅門斬子”)——武生首本。

六 “五郎救弟”——二花面首本。

七 “四郎探母”——武生首本。

八 “酒樓戲鳳”——小生、花旦首本。

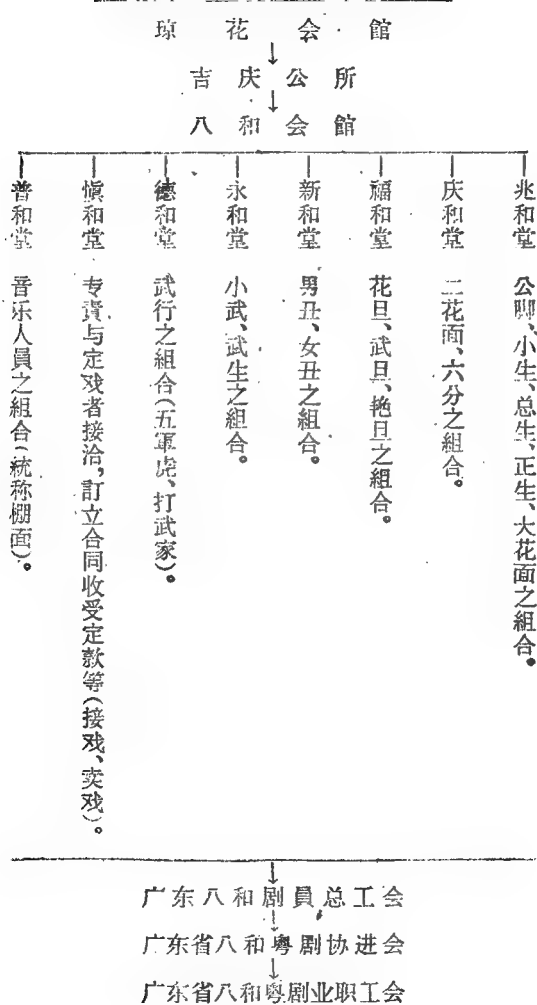
九 “打洞結拜”(即“送京娘”)——花面、花旦首本。

一〇 “打雁尋父”(即“百里奚會妻”)——公脚、正旦首本。

—— “平貴別窰”——小武、花旦首本。

① 粵劇之同業公會最初為琼花會館，太平天國革命失敗後粵劇被禁，琼花會館被毀，同治中叶解禁，成立吉慶公所，後道由藝人自己買地在廣州黃沙建立了八和會館。辛亥革命後改名廣東八和劇員總工會，1927年以後改名廣東省八和粵劇協進會，會址於抗戰期間被炸毀，勝利後機構重建，改名廣東省八和粵劇業職工會。其中“普和堂”後改稱“普福堂”，大革命時代曾單獨組織過“普福工會”，工會的主席名叫沈南（打鑼師傅），會中的書記名叫張肖雲，是個中國共產黨黨員。沈、張二人都不反動派槍殺，工會被解散。八和沿革有如下表：

八、和 沿 革 系 統 表



- 一二 “仁貴回窑”——小武、花旦首本。
- 一三 “李忠賣武”(即“魯智深出家”)——二花面首本。
- 一四 “高平关取綬”——小武首本。
- 一五 “高望进表”——二花面首本。
- 一六 “斬二王”(即“陈桥兵变”)——二花面首本。
- 一七 “辨才釋妖”(即“东坡訪友”)——公脚、花旦首本。
- 一八 “金蓮戏叔”——小武、花旦首本。

又有一說：大排場十八本的劇目多由“八大曲本”演变而成：

- 一 “百里奚会妻”。
- 二 “李忠賣武”。
- 三 “辨才釋妖”。
- 四 “六郎罪子”。
- 五 “秦楚归汉”。
- 六 “驛中寶”。
- 七 “黛玉葬花”。
- 八 “大牧羊”。

那一說正確待証。

憑什麼理由訂出这样十八本戏，无須詳細討論，大約这些戏在当时比較受欢迎。“应行”的角色必定要会，例如淨行一定要学“李忠賣武”、“斬二王”等，而“戏叔”、“戏鳳”、“別窑”等則花旦必須会。据说，当时只要演好十八本中的一二本便可成名，当然受欢迎的戏当时并不止这些。

粵劇本地班解禁后，正式复班大約在同治十年（1871年，太平天国失败后的第七个年头）。最初只唱些出头戏（单出

戏)，慢慢才恢复演整本。汉戏所有的戏，粤剧差不多都有。据我所见的剧本，排场唱白都相同（当然逐渐有改变），如“杀四门”、“三娘教子”、“三堂会审”便和京戏也几乎完全一样。“三堂会审”大家都是从梆子戏学来的，粤剧整本“玉堂春”的老本子和京戏的老本子相差不多。

光緒末年，象“杀四门”、“三娘教子”、“轅門斬子”、“白門樓”、“金蓮戏叔”、“百里奚会妻”之类的戏还經常演唱。可是广东观众历来就不欢迎零折的出头戏，总爱看整本，并且习惯是一天演完。丁仁长“番禺县志”谈本地班，说它們与外江班各树一帜，“……逐日演戏，皆有整本，整本者全本也，其情事联串，足演一日之长；然曲文說白均极鄙俚，又不考事实，不能关目，架虛梯空，全行臆造。或窃取演义小說中古人姓名，变易事迹；或袭其事迹，改換姓名，顛倒錯乱，悖理不情，令人不可究詰”。于此可見粤剧历来就演的是一日演完的整本戏（当然也有出头戏），而这些整本戏多半根据旧本子经过改編，只要情节貫串，唱做动人，却并不拘泥于史实和小说故事。广东人欢喜看整本戏，还經常要看新編的戏。旧有的剧本不能满足需要，就只有新編，或者改鑿旧时的剧本，这难免有許多是粗制滥造的。光緒中叶，外江班已經沒有了，广东的紳士們也爱看本地班了。有些文人帮戏班編新戏，也修改些旧的剧本。一个时期，广东戏的說白唱詞由丁仁长所說的“鄙俚”一变而为非常文雅。例如“黛玉葬花”、“宝玉哭灵”、“小青吊影”、“琵琶行”等都是很工致而文雅的。那时候有些听过粤剧的对我说：广东戏的詞句比京戏雅得多。那些根据旧文学編制的

戏曾經盛行过一个时期，后来就成了“风花雪月”、“鸳鸯蝴蝶”、“卿卿我我”一类的滥调，令观众久而生厌，风气便又为之一变。

六 粵剧所受文明新戏和外国电影的影响

光緒末年，文明新戏传到广东。最初是一个春柳社的社員从日本回国組織剧团，在广州香港演出，粵剧立刻受了影响，首先在旧式的舞台上添了前幕，时装戏和西装戏搬上了舞台；大量采用方言俗話。本来粵剧在同治年間已經在戏棚官話中插进了广州話，一步步逐漸增加，以至唱詞（韵文）也加入广州話。及至受了文明新戏影响之后，所起的变化更为显著：唱詞和唱法都有改变；表演方面多少傾向自然主义，旧时的格律便有許多不知不觉在輕描淡写之中就破坏了；因为使用布景，故事的编排，場面的处理，上下場的安排都加进了些新的搞法；而比較最突出的是唱工和音乐方面的变化。

唱詞用广东口語俗話，唱的方法便不能沿袭徽、汉調的声腔。于是广东的說唱音乐、小曲、民歌等被大量采用，同时把二黄、梆子的唱法、腔調加以适当的修改，使适合于运用广东口語，这是很大的进步，也是有价值的創造。但是在戏的内容方面，也就是說新編的剧本，並沒有向好的方面发展；而且向不好的方向自流，以致不可收拾。

文明新戏本来只叫做新戏，也就是中国初期的話剧。当时在报纸上登广告称为文明新戏，意思是說，比旧戏文明的新

戏。这种戏是只有說白沒有唱的。最初因为所演的戏和日常生活接近，也代表着人民一部分的政治願望，所以哄动一时；人們当演新戏的是志士，也就另眼相看。后来为买办、流氓所收买，急激的商业化，演的戏越来越粗制滥造，一天天趋于腐败，甚至于墮落。于是文明戏一旦被看作不名誉的称号，也就沒有人要看了。

在上海，文明新戏盛行的時間相当长，但是文明戏在广东沒有得到开展，开始沒多久便和粵剧相結合了。如“优天影”、“琳琅幻境”两个剧社最初演新戏，后来都唱了梆子、二黄，投降了粵剧。另一方面粵剧却受了文明新戏的影响改变了面目。但是，在广东曇花一現的新戏（初期話剧）就好比无源之水，无根之木，除一点写实的形式之外並沒有介紹任何进步的内容。粵剧所吸收的也只是极其粗糙的形式部分——一个时期認為是新奇的东西——便在原有的表演方法中加上些生活自然形态的摹拟，再加上些异国情調，这样一步紧一步，无原則的追逐新奇，及至美国电影輸入中国，粵剧的面目又为之一变。

粵剧从它組成到太平天国算一个阶段。这一阶段組成了本地班，战胜了昆腔，扩大了本地班的范围，在群众中生了根，奠定了粵剧基础。从太平天国失敗，到清朝末年为一个阶段。这一阶段在遭受太平天国革命失敗的打击后恢复了本地班，挤走了外江班，粵剧成为独立的广东地方戏曲，成为广东广大群众所最喜聞乐見的戏曲形式。从清朝末年到广东解放为一个阶段。这一阶段，粵剧受了文明新戏的影响，又受了美国电影的影响，在高度商业化的压力之下，一意奔竞新奇。在三十

几年当中新編的戏达一千多本，这些剧本当然也有較好的，但总的方向是順应了帝国主义文化侵略的要求，充分表现了封建腐朽和殖民地文化的墮落形态。

七 民国初年以来粵剧所走的道路

以上所說的一千几百种新編的剧本，約可分为四类：一，由旧剧本改編的；二，由旧小說或是传奇改編的；三，由外国小說、外国戏改編的；四，美国电影改編的。

这千多本戏，不可能每出都看过，朋友們所收藏的剧本，有五六百种，也来不及全部細讀，分別加以評价。我只能就我所看过的戏和讀过的剧本大略的談一談。但是有一点，一千多本戏其中特別受欢迎，能够代表一时风气的，也并不很多。例如“泣荆花”、“姑緣嫂劫”、“賊王子”、“佳偶兵戎”、“白金龙”之类的戏，是可以說有代表性的，我想就以上四种分类，每种提出一两个戏漫談一番。至于全面的研究、詳細的分析，那还是有待于专家們的。

尽管丁仁长說，本地班的整本戏：“曲文說白均极鄙俚，又不考事实，不講关目，架虛梯空，全行臆造。或窃取演义小說中古入姓名，变易事迹；或袭其事迹，改換姓名，顛倒錯乱，悖理不情，令人不可究詰。”就我所讀过的旧本子，觉得有很多都不坏，如“轅門斬子”、“杀四門”、“全部玉堂春”、“李忠卖武”、“百里奚会妻”之类，略加整理都是好戏。小戏如“张三遇妻”也都不坏。即如“辨才释妖”那种戏，虽不免带有迷信和宗教

色彩，就戏論戏还是規規矩矩的。光緒年間所流行的戏如“黛玉葬花”、“宝玉哭灵”、“馮小青”、“琵琶行”，情节合理，文辞雅馴，也不无可取。但是从民国初年以来，三十多年当中所产生的一大批剧本，其中除少数比較規矩的之外，大多数是荒謬离奇，有的甚至于腐敗墮落，惡劣不堪，充分表現着帝国主义文化侵略的腐蝕性。

有一天我和一个广东朋友看麒麟童的“四进士”，他說这个戏广东也有，叫做“四重天”，我就找了一本“四重天”的剧本看了一遍，我真不知道改編的人存的是什么心！他把四进士作为海瑞的学生，海瑞举荐毛朋、顧讀、田倫他們三人為官，严嵩反对，海瑞力保，說三人之中只要有一人貪賊，海瑞願連坐。結果田倫枉法，顧讀受賄，毛朋因怕株連海瑞，不敢舉發，結果严嵩胜利了。田倫、顧讀、毛朋和海瑞等，有的被杀有的充軍。宋士杰告御狀告到严嵩那里，算是为姚廷美的妻子申了冤。这已經可怪了，还有他把楊素貞改姓宋，并且改成宋士杰的亲生子女兒，把宋士杰打抱不平的一段情节去掉。宋素貞到巡按毛朋面前去拦輿告狀，毛朋說她面帶桃花，要檢驗她的貞操，就把她帶到后堂，又唱又做，将她尽情調戏一番。結果毛朋知道她真是冤枉，本想替她申冤，因为怕恩师海瑞要被連坐，便不准她的申訴，这样就被宋士杰抓住了把柄，他假意妥協，就手敲了毛朋十万兩銀子的竹杠，連夜帶着女兒上京告狀，借严嵩的力量替女兒申了冤。还有“牡丹亭”的改編本，一开场就是陈最良在花园里調戏春香，結局就是杜丽娘为救柳夢梅假意降賊，賊首的老婆又爱上了柳夢梅，經過一番三角糾紛，定計

杀死賊首，又用离奇的藥酒毒死賊首的老婆，以致和柳梦梅团圆。我看过一出“收姜維”，孔明捉到姜維，对他唱道：“……我要拿你来杀，我要拿你来剋，剋了你拿来煲（燉）湯，落反半斤白油（放上半斤醬油），再加四两生姜。”憑这几句唱詞，就可以想見全剧的精神和格調，不必多加介紹了。象以上这样的例子举不胜举。

至于用外国小說或是外国戏改編的戏，有的是作为外国故事用西裝演，有的改編成中国故事，但不管怎么样，也和改編中国旧剧本和传奇一样，无一不是随心所欲，东拼西凑，只要曲折离奇，場面熱鬧，合不合情理，有沒有漏洞全可不問，当然更談不上什么思想意識。例如“凡鳥恨屠龙”是根据莎士比亚的“可利奧帕脫拉”与“該撒”改編的，加上了很多花样，完全用的粵劇排場，唱詞跟說白用的都是中国的典故，中国的俗語和文言，例如：“粉頸低垂”、“蓮步輕移”、“櫻桃口”、“芙蓉面”拈来即是。談情說爱的場面也是用了中国小生、花旦那种做法。这种东西很容易为一般观众所接受。还有象“賊王子”，大部分是根据“天方夜譚”中“阿麦得王子”的故事，这种异国情調的、神話式的故事，用广东戏演出，也还显得新鮮活泼。还有早一期的根据英国小說“李觉出身传”改編的“万古佳人”，据說是比较規矩，但是我沒有看見过。这一类的戏虽然把許多古典作品弄成莫名其妙，但是拿来和用美国电影改編的戏来比，那还是好得多的。現在讓我們来談一談轟动一时的“白金龍”吧。

“白金龍”是根据美国影片“郡主与侍者”改編的，据說这个戏，是为南洋烟草公司的白金龍香烟做广告而命名的。分上

下两集，上集的故事是这样的：显宦张晋华亏空了大批公款，无法弥补，便带了女儿张玉娘出京，趁海轮到一个大码头（假定香港）去筹款，因为要装排场，住在一家最大的旅馆里。那个旅馆的主人就是白金龙，他是个富商，有很多钱可是还没有结婚。他在舞厅里看上了张玉娘，张玉娘故意不跟他跳舞，他从来没有见过那一个女人在他面前摆架子，既碰了钉子，便决计要把张玉娘弄到手。他伪装成侍者，假装收拾房间，趁机向张玉娘进攻。

张玉娘因为旅费用完了，取下一只鑽石别针，让人去当，用人就问白金龙当铺在那里，白金龙取了别针，并给人一卷钞票让他带回去给张玉娘。张玉娘得到钱还没花，白金龙走进她的房里，张玉娘抬头一看那侍者胸前分明别的是她的鑽石别针，问他那里来的。他故意闪烁其辞。张玉娘急了，声言要叫警察。白金龙马上打电话把警察叫来，让他们搜张玉娘的房间，搜出一卷钞票，上面张张都有白金龙的暗记。于是他反咬一口，弄得张玉娘几乎不得下地，于是他把警察叫走，算是显示了一下他的势力。可是张玉娘始终没认出那侍者便是她曾经拒绝和他跳舞的人。

恰好有两个绑票匪曾经在舞厅里见过张玉娘的鑽石别针，以为她是个阔小姐，便把她从旅馆里绑架了出去。于是白金龙男扮女装去侦探绑匪，白金龙的朋友就扮成阔少，从绑匪的姘头方面打听消息。果然绑匪看上了白金龙，绑匪的姘头也看上了白金龙的朋友。白金龙把两个绑匪引到他家里，用极其柔媚的手段，骗掉了绑匪的手枪，便将他们关在一间屋子

星，救出張玉娘和他結了婚，便出了一大筆款子替張玉娘的父親補了亏空。他對綁匪也並不追究，當場就把他們放走了。

現在我們看他的是怎樣的介紹白金龍：布景是洋式臥室，陳設美麗，四個打扮得很漂亮的丫環，服侍白金龍——梳頭、穿鞋、送烟、噴香水等等，白金龍總不滿意，只顧发脾气。他開始唱了，贊頌着自己的闊綽，說他有二十幾輛汽車，二百幾十件西裝，和許多房產、股票等等。這個時候他的朋友送來半打女人象片，他對每一張都唱一段，批評這些女子的相貌，唱詞很肉麻，拿女人大開一台玩笑，可是唱得很滑稽，而且巧妙的運用着廣東俗話，港派的觀眾哄然大樂。

我想這個戲是很典型的，不用再多介紹。諸如此類的戲當然不少。還有一種是模仿美國電影編出來的戲，例如麥噉霞、繆劍神合編的“寶劍留痕”，第一場就是一個哥哥讓他妹子馬蓮娘假冒他叔叔的女兒馬湘雲，用色情去騙章丞相兒子的錢財和首飾。弄穿了，那章公子反過來和他們共謀綁架他們的叔叔（馬湘雲的父親）勒索巨款，並想強娶馬湘雲。恰好馬湘雲的未婚夫回來了，他有寶劍一口，于是有馬蓮娘騙劍調情一場。以後經過許多離奇曲折的情節，無非是淫殺，誣陷，男扮女裝等應有盡有。結果殺人勒索的壞蛋不僅是得不到一點懲罰，而且被誣陷、被勒索、被殺的這一方和那些壞蛋們完全妥協，皆大歡喜了事。這類的戲，毒惡的傳播着腐化墮落、下流無耻、萬分惡劣的匪徒思想。

這些新編的戲，吸引觀眾的方法，除了離奇變化荒唐不經的情節之外，主要的是色情的表演。我看過這麼一出戲：一個

秀才上京赶考，路經一个村鎮，过一小桥，恰好有个姑娘手提竹籃从对面走来，在桥上相遇，彼此讓路——起先是偶然，后来是故意——每次都讓錯了边，那姑娘生气了，二人便吵起架来。吵架是用对唱的方法进行的。这一段表演得异常精采（真精采）。当晚秀才落店，一位姑娘把晚饭送进房来，彼此一看，原来就是在桥上相遇过的，她便是店媽媽的女兒。秀才一面賠礼，一面把她留在房中，而苦于无法向她求爱，他便从袖子里掏出一本“索油經”（吊膀子經），他照着經上念一条做一条。那女孩子又是笑又是恼，急要走出房去，他便急忙翻書，发现一个“跪”字，他膨的一声跪倒在女孩子面前。这一下女的真生气了，指着他大罵（唱），他便連唱带白的对女孩子說：“……該罵的，可是你罵的不够恰当，你应当罵这个賊头（指他的头），会那么多情又那么聰明会想。你那賊眼（指他自己的眼）为什么那么骨碌骨碌望着人，望得人的心又痒又慌。你那个賊手（打他自己的手）偏会那样胡摸乱摸真是非撞……”（譯意）他唱到这里便伸过手去在女的身上乱摸一气，摸得女孩子哇的叫起来，观众哄堂大笑。据说这还算是客气的，有的还更粉一些。发展到1947年、1948年就有“肉山藏姐已”、“肉陣葬龙皇”之类的戏，顧名思义内容不問可知。此外还有“廿地会西施”、“潘金蓮枪杀高力士”极怪誕之能事。这些都无容叙述，徒污笔墨。至于封建的、迷信的、黄色的、有害的成分，那几乎在每一个新編的戏里头，都尽量被羅杂进去。解放后不久，在广州的剧团虽也演了“九件衣”、“血泪仇”、“白毛女”等戏，但很多还在演“风骚小姐”、“风流貴妇”、

“花街藏节妇”、“欲火葬迷楼”、“顾郎重吻妾朱唇”、“香阵困健儿”、“双料龟公”、“古刹食人精”一类的戏，可见受害之深，也无怪“三春侑父”会被选为会演的节目。

省港多数的“开戏师爷”（粤剧作者），好象对国家民族观念异常淡薄，一般在剧本里头总是把国家的利害，服从于私人恩怨，往往把两个敌对国家的纠纷，通过家庭关系儿女私情，不合理的加以喜剧式的解决。例如“金鼓擂鸣”，甲国跟乙国交战，而一国的主将，忽然在甲国忽然在乙国，忽而在阵前放走敌国的将官（他的亲友），忽而又到敌国后方去探望自己的未婚妻，结局是两国和好，情人会面大团圆。在抗战时候，我看过两三个类似这样的戏，可见这种“敌我不分”的汉奸思想，在粤剧作者当中，还是颇为普遍。但同时我也看过新编就的“岳母刺字”，刺字、舞剑等场面都颇动人，算是难得的。

民国以来广东戏的命运是完全被商业剧场掌握着的，而商业剧场又不能不以香港的观众为标准——广东的经济命脉掌握在香港的大亨们手里，一切就得根据这个客观情势为转移。香港是粤剧的重要市场。粤剧不仅是在香港、澳门演，还在南洋各埠，南北美洲的华侨中演出，^①由于那些地方有

① 粤剧分布地区及各地艺人约计的人数（这是个不精确的数目，而且现在有变动）：

国内：澳门三十余人，香港二百七十余人，上海六十余人，广西各地一百余人，广东各地二千八百七十余人。

国外：澳洲十余人，印尼百余人，菲律宾十余人，古巴六十余人，加拿大五十余人，檀香山二十余人，旧金山七十余人，纽约四十余人，越南一百二十余人，星洲三百六十余人。

种种的限制，因此編者、演者都帶着很多顧忌（他們是有苦处的），只求賣錢而不出亂子。在侵略者的精神和物質双重威脅之下，久而久之便把國家民族的意識消磨淨盡，或者是暗藏在心靈深处不敢有所表現；而資本主義藝術腐朽和墮落的成分便侵襲了我們民族藝術的優良傳統而喧賓奪主地佔據了它的內容，這是多么傷心的事！這是多么大的恥辱！

還有，粵劇的班社從來不在一個固定劇場經常演下去，從過去到現在一直是流動演出，就在一個碼頭也是這個劇場演幾天，那個劇場演幾天，每排一出新戲很少能連演三天，幾乎每天要換新的節目，受歡迎的戲多半是只演一天，等一個星期後再翻頭。因為一般窮苦的人看不起戲，觀眾有限，題材又有限制，這就不能不以新戲為號召。新奇曲折的情節究竟也有限，而劇本的需要量又大，這就不可能避免粗制濫造，在情節方面也就不免于改頭換面的套來套去，於是色情和腐敗的部分也就無形中一次一次作變相的翻版而傳播出去。

八 粵劇的服裝布景

戲劇的服裝布景是根據戲劇的內容為轉移的。京、漢、湘、桂等劇的服裝，是以明朝的服裝為根據的，原來的廣東戲也沒有例外。因為時代變遷，有一部分服裝跟着當時的生活起了變化，例如京戲里头花旦的褲子、襪子，解差的紅纓帽等

等便是采用了清朝时代的装束，而大都市的伶人每要标新立异，就一直越来越找不着娘家。尤其广东戏名角们各自独出心裁，愈变愈奇，因为从来没有统一设计制度，所以弄得五花八门，尽管极其华丽，可是很不调和。往往父亲是纱帽圆领，玉带朝靴；他的女儿一走出来就烫着头发，长旗袍，高跟鞋，进门的时候照样举举手抬抬脚，行礼的时候照样拜。回头走一个师爷出来，却是身穿袍子马褂，头戴瓜皮帽，纯粹清装。就是蟒袍、官衣、头巾、纱帽之类，式样也不统一，有的宽袖，有的窄袖，有的纱帽翅子特别大，而袍袖特别窄小，看上去好象祢在身上，这些外省人看着甚以为怪，而广东观众则颇为习惯。不管调和不调和，最高的目的只是要新、要亮、要鲜艳，这样才够“威”。近十余年来，有些名角当排某些新戏的时候，也曾注意到服装样式（包括古装、时装、西装）的统一，便也有一些戏的服装多多少少经过统一设计，而比较整齐。但是单纯追求新奇艳丽的基本做法，只有变本加厉的。其结果只见满身亮片、满头亮片、满台亮片，把角色的生命都寄托在亮片的闪光之中。解放后舞台上出现了“白毛女”，喜儿的头巾和她那打着补钉的袄子也用亮片，可见商业剧场的积习也不很容易消除。

粤剧也和其他剧种一样，原来是不用布景的。民元以后逐渐用上布景，最初只是些软片衬景，也没有翼片。那些衬景一幅一幅挂在舞台的正中，用一根木轴拴上绳子挂在滑车上，卷上去放下来。厅堂景便把桌子板凳都摆在上面（这些都是从文明戏学来的），野外的景，有的画树木，有的画山，有的

画河，不一定要求与剧情相合，求其点缀而已。拉布景的工人就蹲在台口的两旁，拉完一套景片就蹲在那儿抽烟，绳子和滑车观众都看得清清楚楚，这样的情形维持到好多年。后来才有几个名角试用硬片，但因为舞台构造的关系，又因为求其便于携带，所以硬片也只象屏风式的短小片子，仅占舞台中央一部分。最突出的是不论软片或是硬片，上面必有广告，至少那制景的铺子一定要把他的招牌、门牌和电话号码等写在最显著的地方。前幕上登广告那更是天经地义的。有人说，可惜服装上不能登广告，大约服装商人对此不无遗憾。

粤剧因为受了上海机关布景的影响，曾经派专人把“封神榜”从上海搬到香港，改为“龙虎渡姜公”，大卖机关布景，以后类似的戏还接连不断的演过好多本，且不细述。

九 音乐——声腔与伴奏

一 声腔

广东戏的基本曲调是梆子、二黄，凡属京戏汉戏所有的板路粤剧都有。关于板路，麦嘯霞“广东戏剧史略”有一个对照表，说得很清楚，但原表所列京戏板路的名称和京戏班所习用的略有不同，兹就原表略加订正如下：

劇種	京 劇	粵 劇
定弦	調 名	調 名
合 尺 絃	二黃導板	二黃首板
	二黃慢板	二黃慢板
	二黃快三眼	二黃快慢板
	二黃搖板	二黃滾花
	二黃散板	二黃嘆板
	二黃原板	二 流
上六絃	反二黃	二黃反絃
合尺絃		
	四平調	西皮
士 工 絃	西皮導板	梆子首板
	西皮慢板	梆子慢板
		梆子快慢板
	西皮中板	梆子慢中板
	西皮原板包括二流	梆子中板
	西皮搖板或流水	梆子滾花
	緊打慢唱	梆子嘆板
	西皮快板	梆子快中板
	反西皮	反絃中板

按：粵語四平與西皮音似，故將四平誤為西皮，已習慣便不改。

此表所列關於板路、節拍的快慢，不過略示大概。京戲和粵劇唱調的节拍很難作適當的對比，現在粵劇的慢板比京戲的慢板慢得多，而京戲最快的快板也為粵劇所無。

粵劇的慢板——尤其是二黃慢板最慢，原來並不如現在之慢，現在的慢板比京戲的慢板幾乎要慢一倍。粵語稱板眼的“眼”叫“叮”。根據麥嘯霞說，粵謳的“解心”七叮一板，粵劇的慢板也有慢到七叮一板的。據我所知，慢板的所謂七叮一板並不是在板與板之間平均敲七下，而是在第六叮連敲兩下——正如

昆腔的三眼板在未眼敲两下，人們称之为四眼板，其实并不是在板与板之間平均敲四下，可是有时歌者于未眼处故作垫声和作小頓挫以示灵巧，或增柔婉。麦嘯霞說：“节拍至七叮一板，柔靡极矣。”但是粵剧慢板的加慢似乎不专为柔婉。主要的似乎是便于在板眼之中加衬字或衬句，打破“三三四”，“二二三”的唱法，使更适于运用广东口語。至于因节奏太慢，不能不以花腔填塞空隙而过分流于柔靡，当然是不免的。可是目前过于慢的慢板已經不很受欢迎了。

粵剧的腔調从剧种建立以来，变化是很大的。而且接連不断一直在变。据說最初只有梆子、二黄和四平調，以后增加了反线二黄。所用的牌子全是昆腔牌子。梆子、二黄的唱腔，除了字音不同，和汉戏差不多。胡琴的調門原来是有一定的高低（原来汉戏、湘戏的定弦都有一定的調門，桂戏现在还是有一定的調門，不許随便压低），粵剧、梆子定弦为“四指合”（即以笛子的第四孔当合字，这等于京戏二黄的六字調）。这个調門并不算高，但是广东定調的笛子比昆笛小，因此調門就比昆笛高，而且还有翻高唱的所謂左撇霸腔（等于京調的拔尖兒嘎調）。就是不使嘎調，原来徽、汉調的梆子、二黄也多高亢之音。广东話的声調是比較低沉的，它的阳平比北方的阳平要低八度，所以高亢的腔調不适宜于广东的語音。可是广东的观众欢迎粵剧用粵語，所以广东戏最初在韵白之中加入了粵語对白，逐渐在唱詞中增多粵語发音，一方面减少昆曲大牌子，废止了左撇霸腔。另一方面把广东的小曲一个一个搬上舞台。但是梆子、二黄的基本曲調和調門不变，使不可能

充分运用粵語，于是平喉应运而生。平喉是把胡琴的定弦降低两个字，成为“末指合”，即小工調，这比原来的調門就低得多啦。这样正适合于粵語的发音，用小工調唱，然后才显得字正腔圆，怪不得小生金山炳演“季札挂剑”降低两个調門唱，大受观众欢迎，许多人都跟他学。于是平喉的唱法风靡一时。当时名角如薛觉先、白玉堂、靓少凤、靓少华都唱了平喉，名旦千里驹也用平喉的唱法运用广东口語唱子喉（京戏叫小嗓）。馬师曾从南洋回来，在唱詞之中更多的采用了广东口語，从此以后粵剧的声腔为之大变。

梆子、二黄的格律逐渐被突破，风格也就不能不变，可是单只梆子、二黄是不够用，于是吸收了许多民間的流行曲調，如：南音、粵謳、板眼、龙舟歌、木魚歌、咸水歌、叹情等。此外还有罗罗腔（京戏中叫南鑼）、海南腔（海南島和南洋群島的腔調）、梵曲等也被采用。后来把昭君怨、雨打芭蕉、餓馬搖鈴一类的器乐曲子也用上了——任意采取其中若干句填上唱詞，便变成歌曲。

这样的发展，有好的方面，也有坏的方面。好的方面是丰富了广东音乐，坏的方面是无原則的拼凑和恶性的发展，如上海的流行小曲、舞場和美国电影的許多曲調，胡乱使用。又如三国戏里头赵云唱毛毛雨之类，那真是不可思議。

粵剧無論吸收什么曲調，大体最初是单独运用，慢慢就混合起来用。粵剧最大的特点，就是無論什么曲調都能够和梆子、二黄結合起来唱。例如“戎服传詩”中第一場差不多完全用的小曲，落更八板头开幕以后，众合唱小曲昭君和番一句，接

着就是木魚書五段，又接唱梳妝台，再接柳青娘，下邊接小曲送情郎……這是一例。還有薛覺先、譚蘭卿合演的“吾愛吾仇”現在抄一小段以示另一例：

（生小曲胡不歸）長相思（雙）夜深時，孤燈影只誰偎倚。（南音）倚樓夜夜愁風雨，雨暴頻驚呢個可憐兒，兒啼哭母，今何處，處處淒涼事事悲，悲恨那堪回首記。（二黃）記得出牆紅杏，翻成了冤枉相思，雖屬事有可疑，事嗟在當時大意。（旦接小曲送君）傷心更自伶，淚交飛，奴欲歸去為睇心愛子，冤家已訣離負蛾眉，魂欲斷，心欲碎，我必要歸家去。（兒啼哭）（生梆子慢板）撫嬌兒，親料理，一聲喚母，使我魂蕩，魂馳，燕歸來，人不歸，反不若多情燕子。（旦長句滾花）我心碎矣。（雙句）隱約微聞兒內語，淒涼燈下一孤窗，冤孽豈關兒女事，忍將骨肉作拋離，正是一般血淚全相似，几重愛恨，離個窗兒，更誰知，燕到檐前卻又歸未許。（哭相思）心碎矣！……（下面接唱木魚歌）

粵劇運用不屬於梆、黃的曲調，究竟有多少種，沒有統計過，也很難統計。總之為數很多，幾乎沒有那一種曲調拿不進去，真是包括古今中外，信手拈來，任意裁剪，運用之靈活自由，不是個中人很難想象。往往唱一句“昭君怨”或是別的小曲，一轉便到了梆、黃，在不知不覺之中又過渡到別的曲調，這樣無形中就把梆子、二黃的格律突破了。有些運用得好的，儘管方法終不免于拼湊，但是曲調轉移之間，能免去痕迹，則听着也并不生硬。在這一方面粵劇的藝人和音樂工作者，無論怎樣是費過不少心思、勞力的。

粵劇聲腔所起重大的變化，是由于吸收了許多不同的曲

調。至于大量吸收不同的曲調，其原因有的是由于竞尚新奇，以套号召的商业行为；有的为着便利于使用粵語，加重地方色彩，使观众听得格外亲切——例如木魚、南音、粵謳、龙舟之类；还有重要的一点就是遇到新的情节，或需要表达比较复杂的感情的时候，感觉到单是梆子、二黄不能胜任，为着不够用而找寻新的曲調。由于这个目的而运用梆、黄以外的各种曲調，也就不完全是毫无选择——开始总是经过一定的选择的，久而久之，趋于滥用也在所不免。现在粵剧的基本曲調，尽管仍然还是梆子、二黄，事实上梆子、二黄的格律——那怕是部分的——是已经无形中被突破，成了一种新的粵剧专有的曲調。这一既成事实，我们不能不承认，其中不能说不有芜杂之处，也不能不承认他有精采的地方。粵剧受着广大群众欢迎，这是重要之点，绝不能一概抹杀。我们应当扫除那些不好的成份，同时应该尊重艺人们所费的劳力，肯定他们的成就。为着这个，把三十多年来粵剧声腔方面的发展，加以清理，做出总结极为必要。

二 伴 奏

粵剧的声腔既是不断的起了变化，而变化越来越大，在伴奏的器乐方面，必然会跟着变。但影响是相互的，声腔影响器乐，器乐也影响声腔。例如，喉管（应名头管，因为尼姑庵里常用，广东人就叫师姑笛）的应用，又如吕文成钢丝二胡的演奏法，都使声腔多多少少起了变化。又如乐器演奏曲改为歌唱曲都可为器乐影响声腔之证。这种相互影响而起的变化，越来

越复杂，不是一直在舞台上工作的行家，很难找到他的线索。

关于粤剧的棚面（即乐队，京戏叫场面）的组织和变迁，我问过久经从事伴奏和作曲的陈卓莹先生，他在给我的回信中曾作比较详明而有系统的介绍，现在把他的話摘要录下来，我认为这是很好的研究资料（其中的注释是我加的）：

粤剧的场面最初为九人，其后又增加一人共十人，他们的职位和称谓大约是：

上手（日、夜）簫（北方叫笛）、笛（北方叫唢呐）、月琴。

二手（日、夜）簫、笛、三弦。

三手（日、夜）二弦、大鼓①。

四手（后称打鼓）不論日夜场，只要是演正本戏就由他掌板（見上文的打鼓掌）。

五手（后称大锣、日、夜）打大锣。另外，在正式演出之时，每天例有发报鼓的，这个发报鼓起初只有鼓声，到越打越密之时，就叫做“三五七”，約在下午一时許，这时节，这位大锣师傅就加入锣声，一直到正式演出。因此，往时这位大锣最吃苦，每天要干十七小时工作。

① 以前广东的棚面也和其他剧种一样是放在舞台正中靠后的地方。过去我见过三手师傅的工作，他把一片大鼓仰放在一个棉垫子上，他右手抓住另外一片，一上一下，一开一合的打簫，左手就拿簫胡琴，大鼓一停就拉胡琴，胡琴一停又打大鼓。戏到了紧张的时候，他便放下胡琴用双手把大鼓举到舞台正中的最前面，使劲的打，发出惊涛骇浪般可怕的声音。打得高兴的时候，往往把右手的一片鼓往上一抛，把左手伸出去一下接住，接着又打，末了往后一退，一个大鹑子翻身把左手一片大鼓放回棉垫上面，使尽生平气力将右手中的鼓盖将下去，发出巨响，立刻抓起二弦。右脚站在地下，左脚往椅子上一踩，二弦往膝盖上一放，照样拉起来，板眼不乱。戏班里的习惯，誰要能够把大鼓当槌打破有奖。

六手（后称大鼓，日）打大鼓，（夜）副二弦（六手和三手的分工是，在夜場戏中，六手先在上半場拉二弦，下半場就由三手来拉，或则互相調換，要以是否是重头戏来定，重头戏所在的部分，总是由三手負責的。但向来做三手的，都以打得好大鼓为出色，二弦拉得好不好是无所謂的，后来时势变迁，重文戏不重武戏了，于是三手只負責夜場出头拉二弦，故又有斯文三手之称。另外六手打鼓又要参加发报鼓工作）。

七手（后称打鑼）夜场出头（文場戏）是掌板，日場正本（武戏）替大鼓掌工作一小时（但要在該戏中最閑的一节中才替代）。这个打鑼师傅原本是坐在打鼓掌之旁，专司打小鑼，是一个閑缺。但因坐在打鼓掌之旁，日子长久就有了經驗，那位鼓掌有时在閑場戏中，把責任交給打鑼，自己乐得偷片刻懶，漸漸覺得也能胜任了，索性夜場的出头（往时以日場的正本戏为重的）戏全部推給了打鑼师傅干。久而久之，文場出头戏为时势所重，因而打鑼也吃了香，反取了打鼓掌的領導地位。一般說，打鑼的唱工作伴奏工作，实在也比打鼓掌的細致。所以作用不同，名称依旧。

八手（日）替三手工作一小时，再替上手一小时和替二手一小时工作。（夜）拉提琴兼打大鼓和小鑼；另外还参加打发报鼓工作。

九手（日）替上手工作半場，替二手工作半場。（夜）头場替大鑼四小时，之后就替二手三小时和替上手工作，一直到天亮。

十手（日）替大鑼三小时，替“大鼓”若干小时。（夜）替二手若干小时，替八手到天亮。

发报鼓在光緒年間是有四次的。

头报——約在上午十一时，是一种叫喚班中各人起床吃飯的訊号。分作两个鼓来打，一个由打鼓掌打，打的鼓名叫大鼓，位置是在上場門外；另一个由打鑼师傅打，打的鼓名叫文头鼓，是比

大鼓矮一些的同一类型的，位置在下場門外。

二报——上边的人打头报鼓約至中午十二时正，那时节人人都吃过飯了，就由八手来接替了打鼓掌，繼續打下去，打鼓掌就去吃飯。

三报——时候已近下午一时了，鼓花加密，那就叫“三五七”，就是打的鼓花起初是三点一段，轉而五点，再轉而七点作一段。那时候，打鼓掌吃过飯赶回来了，又接替了打鑼师傅的文头鼓打下去，放他去吃早飯，大鼓师傅也接替打大鼓，加上大鑼师傅来打响了大鑼。越打越密，离正式演出的时候不远了。

四报——到了这个阶段已不单是发报鼓，而是演的例戏了。这个例戏，如果在第一天（除了昨夜的“六国封相”之外）例必先演“玉皇登殿”（又名“拱北”），此外每天都是演“跳天将”（“玉皇登殿”中的若干折），然后才演“开套”，就是正本戏。

这些发报鼓，一直到目前还有，特别是在乡間，不过已經不是由打鑼师傅等人負責，而由如九手、十手、大鼓、三手等閑員应景了；同时“玉皇登殿”和“跳天将”等戏，不但早就沒有这个例，甚至会演和伴奏的人，全行中恐怕找不上二十人了。

大約在 1916 年、1917 年的时候，喉管（应为“头管”）上了舞台，戏班增聘了吹喉管的一位乐員。其次就是打鼓的位置忽然低落下去，而打鑼的位置却被提高而代替了打鼓的。因为唱工戏增多，于是采用了喉管。喉管很适合于伴奏粵剧的声腔，同时因采用喉管也便更講究唱工。唱工增多之后，不但吹的乐器增加了喉管，弹的乐器也增加了揚琴和秦琴等。西洋乐器小提琴差不多和揚琴、秦琴同时搬上舞台，从此西洋乐器便一步一步占了粵剧棚面（京戏叫“場面”）的主要地位。

大約距今三十年前，薛覺先化名章非，在上海拍了一部電影名叫“浪蝶”的，在滬認識了提琴家尹自重，回粵後組織劇團（好象叫“新景象”的班名）就用尹自重參加作伴奏，尹使的是西洋樂器的小提琴，旁加一個秦琴（是潮州樂器，古名双清）。之後也有人仿效，但不多，只有陳非依所組織的新春秋班請了梁以忠拉小提琴（那時候的小提琴是站在台上拉的，花旦在前面扭，他就跟在花旦後面邊拉邊扭，走着跳舞步子跟花旦一同扭。後來有人說這樣不大好，請他到里边去，他說：我要不上台誰知道是我啊）。另外又加上秦琴、三弦、揚琴和二胡（呂文成由滬回粵，把二胡的子弦改用鋼絲，挾在兩膝中拉，發聲略似小提琴而較清柔）。後來薛覺先又加一具薩克索風，這是西洋管樂第一次上粵劇舞台。

及至歸師曾由美國回來組織太平劇團，除打擊樂器外全部用了西洋樂器，接著薛覺先也更多的採用了西洋樂器，但不是全部。由此各班相率效尤便成了風氣。

一般劇團所用的西洋樂器，以小提琴、薩克索風為主，副以班祖（四根弦琴，琴腹以羊皮作鼓）、電結他（本來是火奴魯魯的樂器，因為在舞台上聲音不夠宏亮，加上一個擴大器，就變成電結他）和中國揚琴、三弦相配。日寇占領香港時，譚蘭卿在澳門開始用爵士鼓。

至於棚面人數的遞增也有階段的：

一、光緒以前，全班棚面只有七人。據說在組織戲班時，為了減少人員，班主說：八音班連唱連伴奏，也不過是八個樂師，那末殘班既不用樂師來唱，減為七人還不夠！所以就定下

了七个乐师的行规。那时的职守是打鼓掌、上手、二手、三手、大鼓、打锣和大镬。所以他们每天每人起码都干十七小时工作，十分辛苦的。

二、光緒十年間，加一个八手共八人，稍有接替。

三、民初再加上九手，从此上、二手也有了接替。

四、1919年，因受佛曲的影响，加一喉管。

五、1920年，再加一十手和一吹长喉管的人，共十二人。

六、到抗战后，乐师的名額已由行规定为全体十六人，即原有的十人，加上西乐五人和喉管一人。至于后来有些巨型班的西乐員可随意增加到七八人。目前已經沒有中、西乐之分，有些班如珠江剧团等，全体乐員名額增至二十多人了。

另外就是所謂西乐部，西乐部的服务对象也是主要演員。粵班在城市的演員，分大老倌和二步針，二步針就是次要演員。除了晚間戏和星期日和星期四的日場戏是大老倌担任之外，其余的都由二步針演。在乡間凡屬天光戏都是次要演員担任，但其中也有分別，如头架小提琴和头架薩克索风則只伴奏大老倌；二架小提琴則只伴奏二步針。二架薩克索风則有只伴奏二步針的，也有日、夜場都一起工作的。另外一人打爵士鼓伴奏大老倌，二步針演的时候，他就弹弹班祖或其他閑場乐器。此外还有一人，他所拉的乐器不一定，由实际情形而定，或弹班祖，或打揚琴，或弹电結他，但此人也多数只为大老倌伴奏。

薛、馬兩班的場面：馬師曾的太平剧团的場面，除了中乐部的，依照各班的老規例，二步針上演时也有二架小提琴等。

西乐部的配备，用一个小提琴、一架薩克索风、一支小号、一个班祖，还有一个揚琴、一个三弦、一个結他和一个椰壳胡琴。

薛觉先的西乐部則比較簡單，只用一个小提琴、一个薩克索风、一个班祖和一个电結他，也有一个时期加过一支小号。

至于中国的敲击乐器大約如下：

一、大鼓。比大鼓的腹部略矮，声音較闊些的叫文头鼓。

二、馬蹄鼓。又名双面鼓，又名群鼓，是代替大鼓用的。身高約三寸，圓径約三寸多，口径約如大鼓。（以上都和鑼鈸一起打的。）

三、沙鼓。身高約五寸，上尖下闊，只蒙一面皮，作为点板时打眼用的。形如小土丘。

四、卜魚。就是北方的梆子。

五、云板。粵剧叫大板，也叫册板。旧套的戏如“六国封相”和現在唱民間小調如板眼、南音等才用得着。

六、大鈸。武場的直径一尺七、八寸，文場的直径約一尺五、六寸。

七、中鈸。广东叫大鑿鑿，舞台上很少用。

八、小鈸。在京戏武戏中是重要的乐器，粵剧叫鑿仔或板鑿，用途很少。如“八仙賀寿”、“仙姬送子”和小开門等曲，衬噴呐用，是代表拍板的。

九、小鑼。粵剧叫加官鑼，也叫小鑼。

十、鑔鑼。粵剧叫做扣鑼，是配京鑼鼓用的。

十一、大鑼。又叫文鑼，又叫苏鑼。直径約一尺八寸，是文場戏用的。

十二、高边鑼。直径約一尺，周围的边复起如盆，高約三寸，武場戏用。

十三、单打。京戏中叫云鑼。形如高边鑼，但直径只有三寸許大，发音錚錚地很嘹亮。只有在“玉皇登殿”及“六国封相”里用，两只的发音高低不同，故一定要两只一齐打来配合着，用左手的大拇指撑着来敲的。

十四、結子。又叫銅鈴，往时是拜佛用的，現在衬唱小調用。（京戏中名錚子或称晶子，以前不用，現在用于反二黄或舞蹈的伴奏里。）

九音鑼粵劇不用。

粵劇里所用的管乐器，

一、大笛。即大噴呐。主要用来吹牌子。如大、小开門，点絳唇……以至“六国封相”、“玉皇登殿”、“八仙賀寿”和“仙姬送子”等；有时遇有灾难、悲苦等場面，唱二黄腔調的也用它来伴奏。

二、笛仔。即小噴呐。用途不多。有时如上殿等場面，奏一錠金和到春来等鮮明調子，和小武等角色唱二黄腔——如“三气周瑜”、“山东响馬”等剧目作为伴奏。它的音調比較高，演員的嗓音不高，是很难用得着的。

三、喉管。有长筒、短筒之分；短的音色較刚，长的宜于沉郁蒼凉的曲調。短筒原来是尼姑庵念經用的，长筒是根据短筒改造的，比較以用长筒为多。

四、簫。北方叫笛子。粵劇的簫，橫吹的叫橫簫，直吹的（前后共六孔）叫洞簫。

五、笙。四五十年前，民間音樂有用，今已絕迹，但舞台上一直沒有用過。另有一種很短的橫簫，叫簫仔。長度如短筒的喉管，約六寸長。三十年前舞台上有用，近年已絕迹。

至于号筒，潮州音乐里，现在还用。广东戏在以前演“六国封相”，一开场时也吹几声号，不过吹的是水牛角。

用在粵剧舞台上的中国弦乐器：

一、二弦。用两根粗弦，形如京胡而粗大，发音比京胡嘹亮壮大，是以前舞台伴奏的主要乐器。故名头架，即是三手师傅所拉的。

二、提琴。是跟二弦一起，有共鸣作用的一件重要乐器。它以粗大的竹管作琴腹，不蒙蛇皮而代以桐板，发音仿如河南梆子的板胡。定弦是“伋士”（2 6）或“仁士”（3 6）。它的定弦是固定的，不比二弦。二弦的定弦要视所唱的曲调性质而异；如唱梆子（即京戏的西皮）是用“土工”絃；二黄调则用“合尺”絃；反二黄则用“上六”絃。提琴由八手师傅负责，以和二弦的。

三、月琴。四根弦分两组，“上六”调。

四、三弦。因用厚的蛇皮来蒙鼓，而琴腹的直径空间不大，故发音近听来则似嫌混浊不清，但声能达远。在乡间的草棚子演戏，往往邻乡一二十里路也听得见它和高边锣的声音，而听不见别的乐器。

以上是粤剧舞台上历史最长的几件乐器。以下是后来（约在近二三十年间）上了舞台的。

五、椰壳胡琴。是民间的乐器，属低音乐器之一。

六、秦琴。古名双清，是由潮州乐来的。1927年开始用于舞台。

七、秦胡。以秦琴的琴腹作鼓，蒙以桐板，改成两弦的拉奏乐器，发音低沉，1930年创制。

八、扬琴。

九、桃琴。形如葫蘆，琴腹空間很闊大，乘弦的地方蒙以圓径約五寸的蛇皮，与秦琴相似而音色不同。

十、琵琶。

十一、低音琵琶。琴腹空間比桃琴更大，外型仿如琵琶，发音低沉洪壮，有如西洋乐器的低音大提琴。

十二、箏。

十三、二胡。子弦用鋼絲，两膝挟着来拉。1924年之后用于舞台。

以上秦琴、桃琴和低音琵琶，都是广东創造的。但其中如箏、琵琶都屬民間乐器，沒有上舞台。

根据上边的材料，我們可以看得出粵剧的伴奏音乐，也和声腔一样，三十年来起了很大的变化，有它坏的一方面，也有好的一方面。无原則的胡乱拼凑，为竞尚新奇而使用西洋乐器，还有受了爵士音乐的影响，吸收了许多黄色曲調，根据剧本腐敗的内容，追求低級趣味，这是再坏不过的。可是不能說它沒有进步的地方。

一、粵剧的基本曲調是梆子、二黃，后来所吸收的南音、木魚、龙舟、粵謳、板眼等，这是广东的民間曲調，还有由昆曲和其他兄弟剧种搬用的曲調，这都是民族风格的东西，其他

的民間小曲也有很多是好的，这种材料大部分应当肯定。

二、在运用方面生吞活剥随意拼凑的当然不少，可是也有为了一段戏的情节，加工創制，剪裁得体，能与剧情吻合而和諧悅耳的。即使是片断的也应肯定。（我听过几段反綫二黃，和几段梆子的过門，管弦乐器和敲击乐器配合得非常諧和得体。）

三、原来伴奏的音乐是跟着声腔走的，但粵剧的乐师們在这一方面也还是有不少創造——因适应“平喉”新腔运用低音乐器收到了很好的效果。如长管和秦琴、桃琴之类；在配器方面运用了多种乐器，包括采用京鑼鼓作了不少新的尝试，丰富了粵剧的棚面。

四、为着适合剧情，为着新的声腔，都作了些新的伴奏曲并制造出了新的乐器，如长管、低音琵琶、秦胡、桃琴之类。

至于应用西洋乐器，作为一种时髦的場面，那是毫无道理。如果有的乐器在戏曲中用起来很調和，又能制造气氛，帮助剧情进展，那也不妨应用。我以为，是否能够表現民族风格，乐器的音色固然有关，主要还是在乐曲。如果乐器的音色不过于特殊，为群众所习惯而能接受的不妨使用。而且有些西洋乐器广东的观众早已听慣，不妨沿用。至于中西乐器如何配合的問題，如交响乐“陕北組曲”这类的創作，曾經作过些尝试，可是在音乐家当中也还没有一致的意见，在我这样外行的感觉以为可行。但这必須經過作曲家长期的努力，絕不宜于草草从事。因此我以为广东戏曲改革委员会，首先要求突出民族风格，把西洋乐曲是否能用的問題留待将来解决，这个意

見是對的。同時認為把三十餘年來粵劇的音樂工作根據理論和實際加以總結，予以正確的評價，是很必要的。

一〇 唱工與做工

粵劇的表演技術有它獨到之處。無論唱工做工，如果就某一個戲的一個片斷去看，往往是很精采的，尤其表演喜劇，頗見特長。武戲原來比京戲差，可是近二十年來有許多名角都學習了北派的武戲，身上都變得很“邊式”，漂亮，靠把和短打都有很大的改進。粵劇藝人無論文戲武戲都在一步步融會南北之長，頗有可觀。我認為最了不得的一點，就是在唱詞當中運用口語，運用得真是生動靈活，有的儘管不無牽強，但多數是很自然的。粵劇的劇本，現在還是文言和俗話參半，文言有不少濫調，俗話也有很多是猥褻低級的，這是由於戲的內容和庸俗的風尚所致。單就運用口語這一點說，這是一個值得重視的成就。廣東俗話跟聲腔相結合，是經過長期而複雜的過程的，在這方面有了辦法，那就不僅為表演現代題材的戲具備了一個有力的條件，這也是合乎群眾的要求的。

粵劇藝人和樂師們為粵劇創造了財富——唱工、做工、樂曲都有精采的地方。可惜他們的聰明才智幾十年來就為殖民地墮落思想和商業劇場圖利的目的服了勞，使珠寶和垃圾相混，這是令人痛心的，非加以整理澄清不可，要把壞的徹底洗掉，把好的肯定下來大力加以發揮。

—— 粵劇的重生

粵劇在帝國主義和反動派統治的惡劣環境之中，受着商業劇場牢不可破的支配，一天一天走向絕路。劇本編來編去，反復抄襲編窮了，花樣變來變去變窮了，最後只能夠欺騙觀眾以圖苟活，甚至一個戲換幾個名字出演，信用掃地，這樣的局面很難維持，當然更談不上改進，只是前途茫茫一任浮沉而已。全國解放了，在黨和政府領導之下，粵劇獲得了新的生命。

粵劇本來是從人民群眾中產生出來的藝術，有它優良的傳統。它在反動統治的壓迫之下離開了人民，便只有趨于腐化、墮落走向死路。也只有解除枷鎖回到人民群眾中，才能獲得新的生命。全國戲曲會演之後，粵劇得到初步的改進，進步的演員們号召演好戲，獲得了意外的成功。原來每天要換新戲，而1953年春節演出“羅漢錢”演了十九場（上演較遲），“白蛇傳”演了三十五場，“斷橋會”、“山東响馬”演了四十場，“西施”演了四十場，單就這一點看就顯而易見，新生的粵劇已經改善了和觀眾的關係，獲得了群眾的支持。這也就足夠使那些腐敗、墮落的劇場經營者，和那些對新事業沒有信心的人們大吃一驚了。

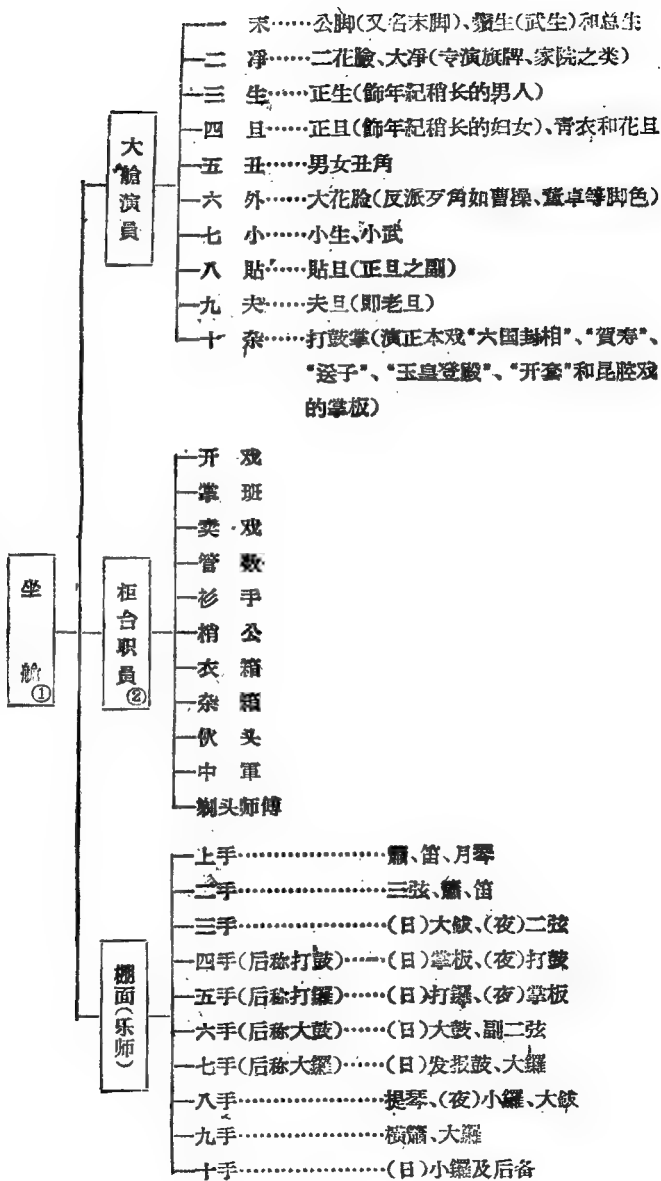
1953年春節所演的幾個戲，儘管不是完全無缺，但是改進的部分已經不少，有好幾個戲打破了演出上的“六柱制”（六柱意即六根台柱，就是文武生、小生、花旦、二花、丑生、武生六種角色，規定在一本戲里每個角色都要有正戲。因此編

剧本的为着迁就六柱制，而在戏里要安排六个主角——当然有些轻重，可是六种角色必须个个出台，每人演一段正戏，这就不能不无中生有，增加情节和人物），音乐有明显的改进，一般都认识了中乐为主的作法，黄色的东西初步去掉了，亮片服装也不胡乱使用了，布景也逐渐合理，这是一个很了不起的进步，在粤剧是一个突变。这使人们不会再相信什么积重难返的鬼话。广东的领导同志们，执行了中央的指示，正在通过艺人们积极整理剧目，注重新剧本的创作，号召新音乐家参加音乐的改进工作；并从多方面给与艺人们以思想教育，而艺人同志们的情感和努力，显示出觉悟的空前提高，只要一步紧一步坚持下去，粤剧的前途是异常光明的。

就粤剧本身看，无论在声腔、器乐、表演和武术方面都是多色多采而富于可变性的，加之在唱工方面，运用口舌已经有很好的成就，这就无论演历史歌舞剧也好，演现代题材的歌剧也好，都不会有什么困难。但是历史题材戏必须反映过去社会的真实，反映当时人民的意向和愿望；现代题材的戏，就必须反映现代生活的真实，为人民的美好理想——社会主义服务。为此对艺人们的修养就不能不有所要求。只要是艺人们的立场坚定，思想得到改造，能够投身到革命的斗争中去，就会在人民的生活当中开发无穷无尽的艺术源泉。也就必然会受到人民热烈的支持，而使粤剧成为中国人民所喜闻乐见的，足以代表人民的新歌剧。

1953年秋

初期粵劇組織系統表



- ① 坐艙一定要由演員出身的人担任。在演戲時，大部分時間（特別是重頭戲）他要坐在打鼓掌的身旁，作監督。遇有演員誤場，不論生、旦、淨、丑，他得馬上頂替。不過這是三十年前的老話了。後來當坐艙的雖也有不是由演員出身的人做，但也不是一件輕巧的工作：當戲班組織之初，他要出主意聘演員，因為他長期坐在一旁看演員演出，故對演員的演技好不好，受不受台下觀眾歡迎，他都了然胸中，故組班之初，班主就要尊重他的建議。戲班組成之後，全班的生命、財產，全在他身上，他有全權處理，就是班主也無權過問。他要明了粵劇流通的市場情況，即是什麼地方有什麼戲院，有什麼廟宇，什麼地方的神誕或什麼地方的大宗祠在每年的什麼時候一定要演戲等。于是他預先派出突戲的職員分別前去招徠生意。他又熟悉大河、小河、各地潮水的漲落時候，甚至某鄉某小河有一小橋，他們的紅船一定要趕得及什麼時候過橋，否則，水漲了紅船的船頂被橋所阻，不能通過，水退得太淺了紅船有擱淺之虞，坐艙的人也計算得十分精確，否則會延誤路程，趕不及演期是要受主會（包戲的臨時組織）重罰的。所以當坐艙的就要預先安排好日程和路線。往時的戲班，絕少有一天停演的。比如：這一合在甲地演，下合在乙地演，如果甲合和乙合兩地相隔很遠，假如能力可以辦得到的話，他們就在甲台演至最後的一夜，只留下一部分次要演員演至天亮，其餘的全部人馬預先向乙地開去，同時，甚至用兩艘小火輪船來拖駛，務求在乙合的演期的當晚（可被允許延至深夜，總之不出該日為限）到達，馬上開演“六國封相”。如果用這樣方法都無法銜接的話，那他就寧願在甲合和乙合兩地之間，找一處轉折地，即使在那轉折地（如廣州或各縣城的戲院等）演出僅是一場，也不使有一場戲落空。另外，坐艙要善於交際。往時盜賊多，隨時有遇劫的危險。那時他又出面去打關節，甚至大河、小溪，那一段水路水流湍急，那一處河床上有礫石，有沙灘，他都熟悉，所以“紅船”在行駛當中，他要經常到船頭或梢公旁去領航。此外，戲班每到一處，上演之前必由他開列一張戲單供主會參考、採納，如果主會有意為難，或點演的戲為該班的主要演員所不擅長的，他有權拒絕上演；主會欠獎金，他又有权向全行通告，除非該主會清還了所欠，否則永遠沒有任何班子到那里演出的。

② 柜台部分

開戲 就是編劇家。從前不是各戲班都有的，因為名演員一生，大多

数擅长三儿出首本戏(即拿手戏)就够一生受用的了。最大的原因就是四乡演戏的場所多,不少演員終生也只有到过某地方演出一次,所以不怕擅长的剧目数量少,只怕演得不精彩,故对开戏的需要不大,而这些人材也不会很多。不过每班都必有一个提場。这个提場也是演員出身,什么戏、什么角色他都懂。他根据坐艙的戏单,每場把該剧的場次和人物写在一張丁方二尺許的土紙上,挂在上場門內,也不用注明那个演員要扮演那个角色,演員一看就知道規定自己要演什么人,不用人家通知就去化装了。這張草紙名叫“捉綱”,規定每一班由开始营业的第一天起,不論某一出戏,這張捉綱只挂三次(就是所謂“三台为定”)。演員的称不称职,受不受欢迎,也以“三台为定”,如果不称职,不受欢迎,演不到三台就有被解雇的可能。而这个提場也象坐艙一样,凡遇任何演員誤場,他都要承乏的。

掌班 就是班子里的杂务,但是他擅长紙扎的工作,所有在演出上如馬头、虎头等等用竹扎和紙糊成的道具都要他負責制作、供应。

卖戏 又名行江,他最熟悉各处有什么神誕和什么地方的大宗祠在什么日子里会演戏的,他就亲自前去接生意。所以这些人很少停留在班里。

管数 就是會計和出納。

衫手 除了替全班人洗滌衣服和班上演戏用的水衣之外,还要替全班人保管鋪盖。到夏天,各人就把棉被都交給他收好。

梢公 外行人称他为篤水鬼,他們的正式名号是船尾或叫船尾叔。他們的主要职守是:戏船开行时駛船;抵埠时把戏箱挑上舞台;演毕后从舞台上把戏箱挑回船上;每天吃飯时分別把飯菜送給全班人。

衣箱 又名神箱,尊称为神箱伯父,专管演員的穿戴。那个角色走来,他就拿出应穿戴的一切,不用演員費心,要穿什么,他比演員还內行。

杂箱 尊称为杂箱叔,专管靶子等道具和檢場。其中有一名叫作地方鬼,职责是通知演員上合的。有时演員不在紅船,或到茶楼等处,他就得設法去打听下落,务必預先找到那演員,不使誤場。

伙头 各有名称,有抓刀叔专切肉菜;煲头叔是专燉湯或煮粥;鑊鑊叔是炒菜的;煮飯叔是专管燒飯;洗碗仔则除了洗滌盆碗之外,还要帮船尾叔分发各人的飯菜;此外有一名叫做四不正的,是廚房的打杂;晚上替各人弄消夜吃的名二手叔。

中軍 只供柜台(賬房)使喚,不管演員的事。

一出成功的好戏“关汉卿”

——看彩排的印象記

除了“十三陵水庫暢想曲”我还没有看，“关汉卿”我认为：到现在为止，田汉同志剧作最好的一个。字里行间整篇充满着田汉式的才华自不用說，主要是高度的思想性和艺术性紧密结合，通过鮮明的人物形象表现出来，显示出洋溢的热情，充沛的精力。老作家只要思想不老，身心健康，就能不断进步，保持青春。今年春天，田汉同志滿六十岁，我送他一首詩，其中有两句：“花甲如君正少年，英雄气概兒女腸。”当我讀了剧本“关汉卿”，更觉得这两句詩还是得体的。

凡屬有才气的作家多是浪漫主义的，田汉不例外，他是富于理想的，由于革命的鍛炼，理想与现实斗争相结合，情感与理智相结合，表现在作品里就显出现实主义与浪漫主义相结合，这很自然，于“关汉卿”显然可見。

过去有些人——可能现在也还有——听说艺术要服从政治就皺起眉头，以为这样就会使作品干得象块木头。我們說，艺术如果不服从政治，艺术就会沒有灵魂。但是，如果对政治的理解只止于背誦教条和搬用标語口号，那也就談不上艺术。作家要站稳正确的无产阶级立場，从革命的斗争中培养阶级

感情、政治認識，再加上艺术的修养，在他的作品中就会显出艺术性越强政治性也越强。“关汉卿”就是一例。

思想性通过人物形象表达出来就成为艺术。要使观众所看到的是生动的人在行动、在說話，不是剧作者提着綫的傀儡在說教。戏剧是訴諸观众的感性的，是讓人用心来接受的。正因为这样，容易起宣传作用，也容易收潜移默化之功。剧中的关汉卿并不講长篇的道理，也不对观众解释什么，感人之处只在他的性格感情和他始終不屈不挠的战斗精神。

这个戏故事完整是一个优点。戏求其深入浅出，故事完整是条件之一。从書本子上去找关汉卿、朱廉秀的材料是很少的，没法編成戏的。戏剧是艺术，許可夸张，也許可虛构。剧本“关汉卿”的故事許多部分是虛构的。但从元代的政治制度、社会状况、人民生活看，从关汉卿的作品看，可以說故事的全部都有根据——多方面的根据；同时作者曾广泛搜集材料并經過精心閱讀和縝密的選擇；作者所創造关汉卿的人物形象是真实的。和关汉卿合作的伙伴除了書会的朋友們当然离不开演員。朱廉秀为什么不能和关汉卿同患难共生死？有的人一提到歌妓就不免想做些小趣味的考証，那是毫无价值的。朱廉秀还有賽廉秀那样侠烈的徒弟。作者創造出这个人物，把男女主人翁，把剧的主题思想衬托得格外鮮明，这就很好。讓瑣碎的考据家一边兒呆着去吧。

这个戏結構完整，描写細密，不象急就章。“美人細膩炭貼平，裁縫灭尽針綫迹”，白居易这两句詩可以移贈。田汉同志写剧本原是快手，一个月的時間写这样一个大戏当然不是

輕而易舉的，他也是把燈光當太陽在躍進。第四場關漢卿對老人家關忠說：“……當醫家勸人別熬夜，當作家就得熬夜。”筆在手里往往就會忘掉時間。有的作家寫文章很快，寫好就算，不慣於修改，田漢同志卻歡喜听取朋友們意見反復推敲。這是值得學習的。不過有時候他會即興地加出許多東西（當然有些是必要的）。“關漢卿”我讀了初稿，認為很好，不必作什麼大的修改，後來他又加了三場，原為九場，現在成了十二場。我看了彩排之後覺得所加的三場都可刪。回到家里想一想，十二場本的第九場和第十場肯定可刪；第十一場——和札魯孫看萬民稟的那一場不妨壓縮保留。後來听焦菊隱同志說，他們就是這樣做了。這樣比較好。

關於導演和表演，因為我只看過一次彩排，想提任何意見都是不適當的，只能略為談一點感想。

這個戲的演出是成功的——我們從台上看見在元代血腥的野蠻統治之下，有以關漢卿為首的一群為士大夫所看不起的普通人，為被壓迫的、負屈含冤的人民提出嚴厲的控訴，向壓迫人民的統治者開火。並號召被壓迫者要敢於還手。任何嚴刑峻制不能使他們屈服；他們的藝術和堅毅勇敢的志節感動了當時的人，使統治者為之坐立不安。看了戲使我們認識到中國的戲劇藝術有它高貴的、戰鬥的傳統，同時也看到勞動勇敢的中國人民自古以來就是不畏強御敢於還手的。這個演出符合作者的要求，收了振奮人心的效果。

為了一個新的劇作運用新的演出手法也是有意義的。當然不是無原則的標新立異，而是要創造適當的形式把劇作的

思想內容、風格、情調更好地表現出來。近來各劇院在導演方面都不斷有新的嘗試，大都獲得成功。“關漢卿”的演出，導演同志也有新的創造，看來前後統一，並沒有什麼風格不調和的地方。

為着力求劇中人和觀眾打成一片，讓演員走出鏡框，把戲搬到第一排觀眾的面前去做，有些上下場都從台下。這樣可以增加氣氛的濃度和情感的強度，張緊的場面（如阿合馬審問關漢卿），可以加強刺激性。中國舊式的舞台是可以從三面看的。法國巴黎有一家劇場叫老科倫比亞。它的舞台後部是排成半圓形的、固定的十二根（？）柱子，舞台分三層，一層比一層低約半尺，作橢圓形伸到觀眾當中，觀眾可以從三面看。北京人藝這次在樂池上鋪上木板，演員最前只到樂池上面，觀眾還是從一面看。中國舊式的舞台雖說可以從三面看，但誰也不願從兩旁看演員的側面；老科倫比亞的舞台則代表着一個演出流派某些特點，演員如果走向台的最前端，兩旁的觀眾就甚至只能看見背影；我懷疑舞台伸進觀眾席，從三面看就能和觀眾打成一片的說法，要和觀眾打成一片，主要在情感的共鳴。最前到樂池上也夠了。重要的戲在比較接近觀眾的地方做是必要的。更走向前一些就等於特寫。例如關漢卿朱廉秀在監牢會面一場，兩人並肩向台口一走，後面的光壓暗，一個射燈對正他們，光圈收小，這正如電影的推鏡頭特寫是會使人物突出，起加強的作用的。（彩排那天光度似乎稍強了一點。）阿合馬看戲把觀眾席當戲台，把台上当觀眾席，很有意思。因此關漢卿和朱廉秀他們從台下上場也是合理的。阿合馬正面

坐在鏡框之內，關漢卿站在下邊就必定在鏡框之外，這樣雙方都突出。這頗象中國傳統的舞臺調度，也有特寫的作用。我想，如果利用台口最前一條綫是為了加強，那就不宜用得過多；每次還得有變化。這回導演用台口是每次有變化的，但似乎用得還稍多一點。

真馬上台在京戲舞臺上早已有過，但在話劇舞臺上卻還是創舉，而且性質完全不同。以前如上海九畝地新舞臺用真馬和馬車上台，只為了耍弄熱鬧場面，作為噱頭吸引觀眾；這次是作為戲的有機部分來處理的，遠遠聽到號聲，場上的人立時緊張起來。四個兵騎着馬舉着槍開道，差人們用皮鞭趕開路人，一輛破驢車，上面一個五花大綁的女囚被押赴刑場。她的婆婆追上去舉行生祭，情景是陰森的。真馬在這樣的場面里可以為戲壯聲勢，更多的引起注意是不錯的。如果問：不用真馬是否也能取得同樣的效果？這當然不是說沒有其它辦法的。這場戲的主要目的是介紹關漢卿。突出小蘭的冤死為關漢卿寫“竇娥冤”的張本，順帶就反映了當時在野蠻統治下人民的苦痛。導演用生祭死囚的手法我想並不只為製造悲慘的氣氛刺激觀眾，而是以簡明而具體的形象引起憤慨，為把同情集中到關漢卿身上的根據。

這個戲聽說排了二十多天，在排演場里的時間只有九十几个小時，排這樣一個大戲這樣是很快的，做到了又快又好。好到什麼程度呢？單看彩排暫時還難於估計。據我在彩排那天所看，戲已經演得相當整齊，看不出有錯亂的地方。台詞和地位都很熟，交流也正常，不象個趕排出來的戲。這一班導演、

演員和舞台工作者大都是有丰富的舞台經驗的，即使是赶出来的戏，基本有把握，不会抖漏子。但是排九十几个小时就上舞台，他們花了多少劳力，受了多少辛苦，是不是有倒在枕头上睡不着的情形，不是过来人是无从知道的。

任何一个新戏第一天上台总难得圓滿无缺。尽管排練純熟了，演員一接触观众就会有发展。所以一个戏从上演的头一天起，在一星期或十天之内导演最好能每天看戏。作为一面鏡子，导演在这个时期有責任；演員在这个时期也特別需要帮助。我看“关汉卿”第一天彩排，感觉有的場面已經很好，有的場面戏还没有完全出来；有的部分演員进入了角色，有的部分就显得还差一些。正式上演以后有人告訴我，他們越演越好，時間縮短了，精练了，戏都出来了，也就更能感动人了。我相信多看一次会多一次的滿足。

这里我想重复一下艺术与政治的問題。艺术服从政治，艺术为宣传政治，是颠扑不破的原則。艺术性与思想性相結合要象盐在水里，看不見，喝着有味。有一句旧詩：“水中盐味識詩禪。”我觉得有些道理。我曾經見過有人演一个共产党员，他說話、走路、一举一劲都不敢有絲毫随便，甚至連笑也不敢笑。这样一来，似乎滿身政治，反而一点什么都沒有表現出来，而且歪曲了一个黨員的形象。这当然是个別的，但的确有过的。演員每逢演到正面人物，似乎总容易紧张一点。思想性要从表演艺术里自然流露才好。其次，日常生活的真实与艺术的真实两者不同，但艺术的真实是建立在日常生活真实的基础上的。关汉卿和朱廉秀，一个是普通的編杂劇的，一个是普通的歌

妓。他們在藝術上一向合作得很好，性情也相投，他們經常來往，雖沒有戀愛的表示，彼此互相傾慕却隨時有所透漏，這并不妨礙他們的正義鬥爭，我看在戲里似乎極力在避免這一點。他們之所以可貴就是一個普通的老百姓敢于代表被壓迫者說話，對壓迫者狠狠地還手。我在戲里看到關漢卿和朱廉秀見面，似乎不大象許久同班的弟兄姊妹，却有點象有組織的革命同志，兩位的高級知識分子氣味都似乎多一點。講起話來有點象有準備的宣傳對白。也可能我看錯了，我想不妨當問題提出來，提錯了經過反批評也是一個學習。聽說第一天正式公演就有所修改，我還沒看，所以只能談彩排時的印象。

這個戲有些難導難演的場子弄得很好。例如：關漢卿寫劇本那場，搞得不好就很容易悶，可是觀眾從頭到尾聚精會神，直到閉幕才嘯一口氣，說：“好！”這頗不易。

總的說，整個演出緊張熱烈，絢爛多彩（有人說略覺“花哨”一點），頗能振奋人心。彩排的時候大約由於還不十分熟練，生活氣息還覺得不夠——當台詞還沒完全成為演員自己心里的話，角色的性格感情也還沒完全融化在心的時候，生活氣息也會減弱的。當然也可能有別的原因。田漢同志這個劇本特別富于詩意，導演和演員看得出都注意到這一點，演出有了詩意，但還不夠濃郁，還沒有散發出詩的芬芳。

有一個小問題想提一提，人與人相見的禮節似乎還要加以研究，禮節不完全是虛偽，人與人的關係，階級的關係從相見的禮節可以看出來。同樣一拱手，或者叩一個頭，都可以表出尊卑長幼親疏之別，其中還分得出真感激和假殷勤、傲慢與

自卑。我們演历史戏对礼节似乎都很馬虎。

这次的舞台設計朴素雅洁,要的东西一样不少,不要的一件不多,这很好。色調也很調和,服装設計也好,老老实实是人穿的衣裳,顏色也調和,很难得。近年我国的舞台美术設計一般都大有进步,設計、繪景、結構、色調、制作、照明都不断有新的創造,总的可以說完全够世界水平,可以无愧。

轉台不完全为換景便利,它有种种的用法。送别关汉卿一場用轉台是好的。但我想提一个問題:关汉卿和朱廉秀下場,越走离观众越近好呢,还是越走离观众越远好?如果認為越走越远比較好那就要換一道轉法,可以不必費事;如果照現在这样从台口下,我感觉他們背向观众,离观众太近一点,一支射灯打在他們背上,整个舞台面的构图不能不受点兒影响。桥的栏杆顏色也似乎太白一点。还有就是結尾的地方,作者要求关朱二人唱着歌在蘆沟桥上并轡齐行,可是在这里不使用真馬,他們只好步行而去。既是如此,是否可以考虑第一場也免了真馬呢?

我单凭粗略的記憶談些零碎的感想,錯誤一定很多,如果要比較全面比較具体談些研究的心得的話,非再細心讀剧本并細心看两次戏不可。我心里真是想那样做的。

1958年7月8日于郊外休养所

歌頌中朝友誼的“友誼”

中国人民志願軍政治部文艺工作团演出了話劇“友誼”，写的是我志願軍某部偵察排救了一个被美国侵略軍迫害得家破人亡的朝鮮妇女；她是个孕妇又受了重伤，經我医务人员和战士們大力搶救，終于把她救活了，生下来一个男孩，她也恢复了健康。偵察排的排长在执行任务中受伤被俘，她回家带着她的大孩子冒了絕大的危險設法把排长救了出来。这个戏是有真人真事的根据的：那个朝鮮妇女（戏里叫金順玉）在設計救出偵察員之后，被敌兵包围，她咬开身边带的手榴彈，与敌人同归于尽，壯烈牺牲了。在戏里却是說她受了重伤胜利归来。

这个戏的好处就是通过人与人的关系，表现出高度的阶级友爱、人道主义、爱国主义和国际主义精神。呈现在我們面前的是真实生动的事，做这些事的是生动活泼的人；而这些人都是平凡的普通的人。他們不辞辛苦，拚着性命，不为什么报酬，只为党和国家的利益，人民共同的美好願望——一个沒有剝削的社会，世界的持久和平。当金順玉被救回来快养孩子的时候，偵察排的战士們都为这母子的安全担着心事，排长用自己的衬衫縫了一件小孩衣服，等待着新生的嬰兒。可是金順

玉伤后临盆，情势危急，医务人员和战士为她输血，好不容易把她挽救过来，养了个孩子，大小平安。我要問，什么时代，在什么地方，曾經有过这样好、这样可爱的军队？这是在今天在党的领导之下，我們人民的军队！

侦察排长执行任务受了重伤，无意中到了金順玉婆婆新搬的家，金順玉的大孩子跟着他祖母，他們馬上把那受伤的排长藏起来，不幸被敌人发现了，排长同那个老大娘一同被捕，老人和孩子都表現得非常英勇。

金順玉見排长一去不回，带病挺身而出，去打听排长的下落，找到了她婆婆新搬的家，遇到了自己的大孩子，她便带着这孩子为掩护一同工作。戏的最后一場，显出她浑身是胆，智慧过人，她为了自己的祖国，为了中朝人民的友谊，发挥了朝鮮人民大无畏的精神和崇高的志节。有的同志認為这里还是如实的表現她壮烈牺牲比較好，我也有此同感。象金順玉这样的英雄，无论誰也不願意她遭到牺牲，作为她胜利归来，可能是符合观众的願望。但她当时却是深入虎穴，把排长营救出来，并掩护他逃走，受着敌人的包围，她便与敌人同归于尽，使排长得从容出险。既有这样的英雄实例，把她如实的表现在观众面前，当更足以激发人心。不知道这样想对不对。

象这样的事在中朝人民之間，只是千万个例子当中的一个，而朝鮮人民的英雄事迹也是說不完道不完的。单就这个戏看，也可以帮助我們理解中朝人民的友谊是怎样建成，怎样发展，怎样成为牢不可破的。中国人民和朝鮮人民并肩作战，打败了美帝国主义，取得了伟大的胜利，维护了两国人民共同的

理想、共同的事业和共同的安全，并保障了亚洲的和平，鼓舞了殖民地和半殖民地国家争取独立自由的决心和勇气。这样伟大的历史业绩，不知道能编出多少本戏来，可是用艺术形式来表达的实在太少；或者就表现得过于一般而不够深刻；所以“友谊”这个戏十分可贵。看了戏很高兴，以此对作者、演者表示敬意。

1953年11月

談昆劇“十五貫”和 “長生殿”的演出

最近浙江昆蘇劇團到北京演出，我看了“十五貫”和“長生殿”兩個戲。我很喜歡“十五貫”，認為是我所看到的最好的戲之中的一个。

我手邊沒有這個戲的原本，也沒打算在這裡作比較的研究；我只作為一個觀眾，談一談觀後感。首先，這個戲的劇本改編得好。昆戲劇本一般都是冗長，而其中有許多不必要的場子，因此故事不集中，主題不突出，人物形象不鮮明。“十五貫”經過整理改編，把幾十場的一個戲改為八場，把一天一晚才演得完的戲改成三小時演完，高度的集中和概括，看起來異常緊湊。故事的發展條理明晰，線索清楚，近乎人情，合於邏輯——也就是說貫串動作明確，突出了主題（要為被冤屈的人伸冤）。更可貴的是對劇中的主要人物都塑造出了鮮明的形象，尤其是過於執、況鍾這兩個人物寫得最好；過於執並不貪臟受賄，他就是主觀片面，粗枝大葉，而偏偏自命為英明果斷；百姓受了冤屈他還以為斷得公平，反笑笑事求是、細心推問、重視人命的為迂腐。他的上級也就以他為能員。過去，尤其封建時代，這種縣官經常被上司看作能員加以庇護，可以為所欲為，所以



“十五貫”中的况鍾

李克瑜速写



“十五貫”中的婁阿鼠

李克瑜速写

在民間有“灰門的县官”的說法。

况鍾是个刚正廉明，“爱民如子”的好官。这在历史上是正面人物的一个类型。他见义勇为，不屈于权势；办起事来任劳任怨不怕麻烦；不以个人的利害而不问是非；而且精明强干，胆大心细。封建时代黑暗重重，但也有一些类似这样的清官。过去的艺人在舞台上創造了包拯的形象，“十五貫”里的况鍾被称为包公再世，但没有把他象包公那样加以神化，他不过是一个普通人的形象，令人感觉入情入理，亲切可爱。其他人物也都恰如其分，就象娄阿鼠这样的反派人物也没有过火的地方。曾經有人怀疑中国戏曲有没有现实主义的传统，单就这个戏就是有力的肯定。

这个戏的剧本写得很精练。它的初改本根据朱素臣的原本叙述熊友兰熊友蕙两弟兄的遭遇，两桩公案，男女四个犯人。共有十一場戏。现在台上演的把熊友蕙和侯三姑的一段情节删去，只留熊友兰与苏戍娟的一条线，干干净净八場戏，不蔓不支，我以为异常好。他們在改編方面下过很大的工夫。这样的改編等于創作，这在戏曲改革方面是很重要的一项工作，不容輕視，而且不是內行不能动手。过去我們許多杂剧传奇的名作不經過改編，就无法照原样搬上今天的舞台，就只好听其湮沒。昆苏剧团整理传统剧目的精神值得学习，做法也是正确的。象“十五貫”經過改編，就不仅是“奇則传之，不奇則不传”，特別显示出作品中的人民性，加强了教育意义。

“十五貫”剧本好，演出得也好。导演和表演都有独到之处。娄阿鼠杀了尤葫芦，坐在众人中誣陷別人的場面处理得

簡潔。判斷一場氣氛造得好。況鍾當時心上的矛盾十分明顯，從他聽見犯人呼冤到他發現疑竇，決心為熊蘇二人昭雪，是經過很複雜的內心鬥爭過程的，誰都知道他的處境艱難。他的每一個心理變化都間不容發地關係着兩條人命。這是難演的戲。飾況鍾的周傳瑛演得好，但如果導演不為他準備條件，他也就很难施展。

況鍾見都堂（巡撫）一場的排場似乎誇張一點，但也還是適當的。大官難見，的確如此。襯托況鍾心上的煩急和剛毅堅決的態度非常有力。況鍾到尤葫蘆家去查勘那樣的場子最容易流於煩瑣枯燥，導演卻處理得活潑生動，一步一步把觀眾的注意抓住。在場每個人的心理都透露出來。這一場飾過於執的朱國梁演得很好。他是個強項的縣官，對蘇州知府不大買賬，還反對他翻案，言語之中存心奚落而又必須保持對上司的禮貌，分寸之間掌握得十分適當。

況鍾化妝拆字先生在廟里會見婁阿鼠一場也演得很精彩。兩個人坐在一條板凳上演整整一場戲，一搭一當煞是好看。飾婁阿鼠的王傳淞運用他十分熟練的技術把犯罪的心態、伏態曲折迴環地傳達出來，真難能可貴。

“十五貫”這個戲從頭到尾毫無松懈之處，觀眾聚精會神地看下去不覺疲倦。有人說這個戲還可以多加一點唱工，我想這個意見可以考慮；當然不加也過得去。

“長生殿”在清代傳奇作品中和“桃花扇”都是傑出的名篇。當昆腔戲趨於衰敗的時候，這個戲起了一定的回春作用。但是這個戲除了文詞優美動人之外，在編劇方面仍然是老的

一套，没有什么新的創造，单只这样一个戏也就无从挽救昆曲的頹唐。这个戏中如“絮閣”“小宴”“惊变”“埋玉”等出流傳得比較久远。其他数十年来很少搬演。像“定情”“賜盒”“雀桥”“密誓”等，每出的情节都是異常简单、没有什么戏剧性的小小片段，而曲子是那样多、那样长，作为抒情詩讀是可以的，作为戏在舞台上演就只好听听曲子。如果不是昆腔迷，連曲子也不能深入領会，那就不会感到兴趣。昆苏剧团整理这个戏費了不少力，刪减些場子，刪减些曲子，使戏更集中一些是完全对的。把“定情”“賜盒”合并，加上宮娥太監的群舞場面，加强合唱（同場曲）显得富丽堂皇，那样熱鬧的場面掩盖了單調的内容。这个戏的群舞場面如“定情”“賜盒”“舞盘”以及“小宴”中楊妃唱“扑灯蛾”的下場，“埋玉”結尾时卫士們的队形变化都排得很好。但是經過刪节后所保存的一些場子，仍然沒有很好地貫串起来成为一个完整的戏。进荔枝踏死盲人一場前后不銜接，不調和，生硬得很，也不能說明問題。“埋玉”演得太拖沓。就整个戏說，不知道要說明什么，貫串綫不够明确，因此到了“埋玉”一場，“六軍不发无奈何，宛轉蛾眉馬前死”，究竟是为了什么，却难于讓观众理解。这个戏恐怕还要重新整理一番。

昆曲艺术是我們的很大一批寶貴的戏曲遺產。無論从文学、音乐、舞蹈方面或表演方面說，都保存着很多好东西。但是无可諱言，它也有一些招致衰落的致命缺点。如果保存它，就必须加以改革，使它有新的发展。要克服它的缺点，发揚它的优点。我以為：第一，剧本可以选取原有名作改編，如“十五貫”那样，使它适合于今日的舞台演出。也可以更自由地运用

新的編劇方法，編寫新的劇本。这样主题思想可以更加适合新的要求，詞句也可以更通俗易懂，使广大观众易于接受。曲牌的組織、套数，为着适合需要都是可以变更的。其次，音乐的改革，更需要引起重視。曲調、节拍、唱法都要根据剧情、根据人物的性格和感情作不同的处理。有人說昆腔是“困腔”，这是應該注意的。我們要使今天的昆腔高唱入云，成为沁人心脾也足以振奋人心的曲調。当我們的戏曲遺產百花齐放的今天，昆剧可以从各兄弟剧种吸取丰富的养料，在它原有的基础上进行适当的改革工作。这是个說起来容易做起来十分艰巨的工作。这是注入新的血液、付与新的生命、使之返老还童的工作。昆苏剧团的同志們走了正确的一步，有了个很好的开始，也取得了初步的成就。对于其它剧种，也应当好好向他們学习。昆剧艺术的底子雄厚的，它的发展前途是远大的。昆苏剧团同志們不断的努力将获得更大的成功。

1956年4月

“紅霞”开了昆曲的新生面

人多認為昆曲反映現代生活有很大的困難。困難是有的，但只要能打破陳規，就能克服困難，使古老的藝術為今天、為社會主義建設服務。北昆劇院“紅霞”的演出回答了這個問題。

“紅霞”是用昆曲反映現代生活的第一個戲。它成功地描繪了殘酷的階級鬥爭和共產黨員的英雄形象。第一炮打响了，也就是打開了一條路，應當致以祝賀。

昆曲從形成到現在約有四百年的歷史，十七、十八世紀是它的全盛時期，近百餘年來逐漸衰敗。現在儘管也還有極少數人對昆曲感興趣，但已很難得到廣大群眾的支持與愛好。

昆曲之所以衰敗，由於它本身的許多限制，不能隨着時代的進展以配合群眾的要求。因此，如果要想保存它就必須使它有新的發展，使它從新在廣大群眾中扎下根去，發出嫩苗，開出比過去更美麗芬芳的花朵。這就得解決一系列的問题，進行改革。從劇本的結構來看，我們樂於接受原原本本、有頭有尾的傳統的編劇方法，但傳奇的程式法則必須打破。為着突出主題思想，必須集中地、簡練地敘述故事，安排情節；有力地介紹人物。一個戲最長要在三個半小時以內演完，超過這個長度，觀眾的負擔就太重。新的昆劇無論是根據原有的劇本改編或者

編制新的劇本，必須參考梆子、皮黃以及話劇、新歌劇的編制方法來分幕分場，安排唱白。“十五貫”之所以成功，其主要條件之一就因為它能集中地敘述故事，介紹人物，突出主題思想，說明問題。為了要這樣做，便不能不將原作加以刪節（甚至去掉或改掉一部分情節）。因此，場子就不能不改，套數、宮調、曲子的長短、節拍的快慢等等都不能不隨着有所變更，詞句也得改動——也就是將原作拆開來重新組織起，並加進一些新的東西。昆劇“紅霞”是根據新歌劇改編的，當然可以不受雜劇或傳奇的限制。但如果沒有打破陳規、破除迷信的決心和勇氣，談到昆曲也很可能对格律有所顧慮。昆劇“紅霞”的編導是超脫了昆曲一切格律的。這樣做是對的。如果不這樣做，“紅霞”的迅速演出是不可能的。

看過戲之後，有人問：“這是昆劇呢，還是新歌劇？”還有人說：“戲很不錯，但昆曲的味道太少了。”若為听純粹的昆曲，這個戲是不夠過癮的；為着反映革命的現實，這個戲是成功的。我們不可能想象：“紅霞”這樣的戲可用某一套曲子或用某些集曲；也不可能想象在這樣的戲里一段一段的三眼板接替着唱下去。我們要根據劇的內容來決定形式，不能遷就形式而至曲內容。不适宜表現內容的形式只有不採用或加以改造使之適合于新的內容。昆劇“紅霞”的作曲者企圖在昆曲原有的基礎上作出新的曲子；其中有一個曲子是從“綿搭絮”這個曲牌發展的；另一個曲子是用“山坡羊”為基礎發展的。曲牌的限制必須打破，為新的內容作新曲完全是應當的。即使用某個曲牌為基礎，因為人物的思想感情和戲的規定情景的不同，

决不可能完全保持原来的风格。所以“紅霞”里的“綿搭絮”已經不是原来的“綿搭絮”、“山坡羊”也不是原来的“山坡羊”了，这是易于理解的。

苏区秋收一場用了江西民歌。昆剧里加唱民歌本有先例，“打围”里的吴歌，“劝农”里的山歌，都很自然。就是沒有先例也可独创。主要看为着表达主题思想是不是需要。要的就拿来，不要的便剔开去。

昆曲一度集南北曲調之大成，魏良輔、梁伯龙等的天才創造，使它成为一个曾盛极一时的剧种。昆曲的曲調是非常丰富的。歌和舞都有独特的成就。但它产生在都市，它在发展中一直是配合着士大夫和高级知識分子的口味的。态度力求温柔敦厚，剧文力求典雅富丽，舞姿力求圓潤华美，表情力求細膩熨貼，唱腔力求清俏柔丽。有閑阶级借此以供視听之娛，文雅的唱白并不求大众能懂，緩慢的节拍也正合他們的生活情調。只要曲子唱得悠揚宛轉，便搖頭晃腦，做出迴腸蕩气的样子，并不想到別的。过去的富商大贾絕大多数跟随士大夫之后，附庸风雅；一般市民虽不懂得唱詞，听听曲子，看看情节，在过去也还是容易滿足。至于广大群众却喜欢弋阳腔、秦腔或皮黄。“花部”兴起，昆曲就冷落下去，这不是少数偏爱的人所能挽回的。

現在我們一面吸取昆曲的菁华，加以提炼；同时注入新的血液，要使这个古老的剧种返老还童。編演反映現代生活的戏是最有效的办法。这样做就能使它和今天的广大群众通呼吸，同新时代的生活节奏合拍。只要这一步走通了，搬演历史故事就更沒有困难。

我們肯定地說：“紅霞”的演出在戏曲史上有重大的意义。使这样一个已經衰敗的剧种經過改造为人民服务，是可喜的事。就昆曲本身來說，使它能去掉一切病态，更好地發揮优点，更健康地活下去，也是可喜的事。

現在我想提出几个問題以供参考：

昆剧是歌剧，必須注重唱工，“紅霞”在这方面做得对。它有許多段唱，都安排得相当适合剧情，能够表达人物的情感。唱詞用了口語，这就比較容易听懂——这一点看起来似乎簡單，做起来却要克服許多困难，并不十分容易。歌剧的唱詞求其句句听懂很不容易，听歌的也不作百分之百的要求。但是一面欣賞唱工，最好一面也能欣賞文詞。如果完全听不出唱的是什么也会影响对戏的理解。原来昆曲的唱詞有許多就是打出字幕来也看不懂。唱詞改用口語是有重大意义的。

昆剧每折戏往往开始和結尾唱散板。把散板夹在上板的曲子当中的很少。“紅霞”却是这样做了。昆曲的散板都是緩慢的，不象京戏的散板那样快慢自由。京戏的散板可以表达紧张激烈的感情，昆曲的散板就办不到。“紅霞”第二幕青山和赵志刚見面一場，赵唱一眼板，青山接唱散板，立刻就感觉戏松了。有人說唱的松，实际是昆曲的散板唱不紧。昆曲中紧张的散板还没創造出来。青山的两段散板是否可以考慮改唱一眼板呢？

昆曲的唱工对出字归音异常講究，可是因为行腔的原故，声母和韵母往往距离得很远，一个字往往听起来象三个字。原来的用意本为了容易听清，結果却弄得更容易听清。“紅霞”改用了京戏和曲艺的吐字方法，使唱詞听起来比較接近語言，

这样做很好。因此唱曲的方法也不可能不随着而有所更变。韵味也会起变化自不用說。这应看作新昆曲的新作法之一。

京剧韵白与京白并用，昆剧韵白与苏白并用，“紅霞”用的是普通北京話，是不是可以更多的加点工使成为有些腔調的艺术語言呢？

载歌载舞是中国戏曲的特点。的确，在戏曲当中保存着极为丰富的中国古代的舞蹈艺术。“天衣无縫”地融汇在表演动作里面，随着剧情和人物性格灵活地加以运用，从不为舞蹈而舞蹈（这一点非常重要），所以显得极其自如。可以說中国戏曲里的舞蹈动作是生活化了的。现在有些戏勉强加些舞蹈动作，看上去異常生硬，这是不妥当的。尤其演現代題材的戏，拿步枪耍个什么花千万使不得。“紅霞”的表演沒有生硬地搬用戏曲的舞蹈动作是好的。根据导演的意图（我这样想），序幕里的舞綢是带象征性的。但不能說明問題，看起来似乎多余，而且同全剧的风格不調和。是否可以刪去？第二幕秋收那場，一个人拿着簸箕，其余的人都空手而舞，是不是还可以研究一下？

乐队的規模扩大了，配器有新的安排，这也打破了昆曲的陈規，是一个进步。最后一幕开場用大噴呐吹“哭皮”以象征敌人的走入絕路，我当时听了感觉得声势浩大有悲壯之感，而閉幕时的音乐又还感觉力量不够。是不是可以研究一下，作适当的調整？

以上是我看了昆剧“紅霞”的一些感想。我只看过一次，談得不够全面，也不深入，話也沒有說完、說透，占的篇幅已經多了，就此結束吧。

1958年9月

真正的演員——美的創造者

——為紀念梅蘭芳舞台生活五十年作

梅蘭芳先生在全國各處一直受着廣大群眾的熱烈歡迎，同時擁有國際間的聲譽，梅先生的名字在蘇聯和其他國家也是響亮的。他在藝術上的成就，和他所得到的聲譽是相稱的，當之無愧的。

梅先生成功的秘訣在那里呢？主要在於他真正熱愛藝術，力求進步，把經過長期的、高度的勞動而獲得的藝術成就為人民服務。

做一個演員，有必須具備的先天的條件，有的人可能成為科學家、政治家、工程師，但不一定能成為演員。所以有許多梨園世家的子弟，也不一定能成為好演員。梅先生作為一個戲曲演員，具備了一切應有的條件。但是天賦的條件，絕不能夠保證他成為一個好演員，更不能保證成為一個表演藝術家。要成為一個真正的好演員必須經過系統的学习，必須有長期的豐富的艺术修養；總的說起來就是勞動的積累。高爾基說：“天才就是勞動。”

梅先生是從小學戲的，他從過好幾個有名的先生，經過嚴格的有系統的訓練，無論是唱工、做工、武工，在他少年時候

就打好了穩固的基礎。他什麼戲都愛看，對於各種地方戲都能去細心體會吸取它們的優點，得到很豐富的觀摩學習。昆曲，他學習得很多，還很精。他無論學什麼都是老老實實，從不絲毫苟且。他學過繪畫，對各種藝術品的鑒賞也下過工夫。

他在成名之後，也從來沒有間斷過學習；吊嗓子、練武工是每天必須堅持的功課。每一個戲——不論是舊有的還是新排的，不到十分純熟，決不輕易搬上舞台。到了今天他已經六十歲，也從來沒有間斷過學習和鍛煉，每天都還是有一定的功課。就這樣數十年如一日。一個愛惜自己的藝術創作、對觀眾負責的演員決不甘心炒現飯；即使一個極微細的動作也決不輕易放過，要求演一次有一次的長進，一次比一次精練，這樣才能够不油，這樣才能够經常保持一定的演技標準。梅先生演戲是異常細致的，不論是劇本、唱工、做工、舞蹈，他總是經常不斷的加工琢磨，反復推敲，以求盡善盡美，這是真正愛好藝術、尊重職業的表現，同時也是忠實的對觀眾負責，觀眾也就始終信任他。

梅先生繼承了京戲悠久的優良的傳統，在旦角的表演藝術方面，說他已經吸取了過去許多名旦角演戲的精華而集其大成，這是絲毫也不誇張的。他對傳統的戲曲表演藝術能够完全掌握之後，便從原有的基礎上有很多的發展。

中國戲曲的特點是有唱、有白、有舞、還有占很重份量的戲劇表演（做工），但是這些部份，以前有的戲結合得好，有的戲結合得不好，到現在為止，也還有許多結合得不完全好的。過去我們把角色分成生、旦、淨、末、丑等各種不同的類型，彼

此之間界限分明，不能逾越。即以旦角而論，青衣和花旦是兩個不同的行當，從王瑤卿先生起就很顯明的把這兩個行當的界限打破了。可是把各種旦角（青衣、花旦、閨門旦、貼旦、刀馬旦等）的表演技術有機地結合起來，合理地靈活運用，却是從梅先生開始。表現在他能以現實主義的創作方法，運用他純熟的表演技術，創造出生動的人物形象，例如裝瘋的趙艷蓉（宇宙鋒）、驚夢的杜麗娘、葬花的林黛玉、撕扇的晴雯；此外如花木蘭、蕭桂英、梁紅玉、白素貞、穆桂英、薛金蓮、玉堂春、虞姬、西施、楊玉環；還有象嫦娥、洛神、天女之類，這些女性，他都能各如其分地賦予以形象；而在表演當中，他能夠把歌、舞和戲劇動作結合得天衣無縫，這是新的創造，也是京戲表演藝術新的成就。有些舊戲如“宇宙鋒”、“討漁稅”、“游園驚夢”、“水門”、“斷橋”、“玉堂春”等等，是許多人都会演的，但由於角色類型的限制，表演程式的限制，演員文化水平的限制，藝術觀點的限制，就會使角色的形象不夠生動、不夠真實，甚至於被歪曲而流於庸俗，最重要的是演員扮演一個角色，必然要歡喜這個角色，要為這個角色的性格、感情和他的遭遇所感動，然後把他所感動的東西，通過藝術形象去感動觀眾。如若不然，他的演技就不可能是現實主義的，必然流於形式主義。梅先生是能夠用他由衷的感情來演戲的，他所表演的幾個有反抗性的女性都很成功，這些大都是舊戲，可是梅先生在幾十年的演出當中，曾經不斷地反復加以研究，適當的作了修改，去掉了其中某些糟粕部份，把其中的精華更顯著地表達出來，這也就是和一般的演出不同的地方。

京戏的表演技术，包含着唱、做、念、打四种。旧时把这四种东西分开，就有所谓唱工戏、做工戏、武戏等等。到了梅先生的一代，一些有才能的艺人，就逐渐把这四种东西结合起来了，但是有的结合得好，有的结合得不好，梅先生是把这四种东西结合得比较好的一个。因为梅先生唱工、做工、念白、武工都经过长期的正规的勤修苦练，所以每一样他都很精通。他的唱工力求切合人物的感情而不过份追求腔调的新奇，所以显得腔圆字正，明快大方；他的做工以细腻熨贴恰合身份见长；他的道白有他独特的风格；至于武工，不但步法严整，节奏准确，姿态优美，而且显得出有一种内在的含蓄——这就是说把原有的“把子”加以提炼，进一步成了美丽的舞蹈。同时他在这个基础上，从武戏里、从旦角的各种身段里选出素材，把它们组织起来，创造出了好几种的古典舞蹈，如“天女散花”、“嫦娥奔月”、“洛神”、“西施”、“霸王别姬”、“太真外传”、“麻姑献寿”等在舞蹈方面都有新的表现。这样就使京戏旦角的表演艺术更加丰富而有了发展。

梅先生在表演艺术方面的成就和贡献是大的，对于如何接受遗产，如何进行戏曲改革，提供了很好的范例。

梅先生的演员道德是值得每一个演员引为模范的。他是一个真正爱好艺术的演员——除了经常不断的用基本练习来锻炼自己，每逢出演的日子必定要把所演的戏温习一番，作好一切应有的准备。演完戏回到家里，他本能地把台上的情景回味一下，演得好便觉轻松愉快——用他自己的话：“睡在床上都舒服。”如果有些不妥当，或是出了点小岔子，便感觉沉重，翻

来复去地想。他一到台上就把整个身心放在戏里，从不許有絲毫松懈。他从来不曾因自己有不愉快的事而令观众有所觉察。无论什么时候他总是全心全意对观众負責的。他从来不曾誤过場，总是很早就下后台。一到后台就找同場的角色說戏。說起戏来他的态度是那么謙虛，无论对任何一个小角色都是異常溫和誠懇，从来没有驕傲自滿的样子。配角有了錯誤向他道歉，他总是先安慰人家，再加以教导。他說：“如果我生着气对他說話，他下次更会抓錯。”还有就是他往往和不常在一起的演員演戏，因为彼此路子不同，說起戏来互有出入便搞不到一块，每逢这种場合他总是多多少少迁就一些——他以为自己略加改动沒有問題，决不讓观众看出毛病。此外梅先生热心爱护同行，爱护和他合作的伙伴，也是人所乐道的。

梅先生最能虛心傾听批評，严肃的对待批評。他經常在他的艺术实践中研究人家对他的批評是否正确，經常不断改进他所演的戏，这样就可以經常保持着和观众进一步精神上的交流。

如上所說，可見梅先生是一个真正的演員，真正热爱祖国傳統的艺术，并以毕生之力卫护着这一傳統。还有最重要的一点，梅先生不仅是承繼着中国戏曲艺术的优良傳統，同时也承繼了中国艺人的道德傳統。

梅先生是爱国主义者，这是作为一个艺术家必須具备的品質。梅先生承受了中国艺人的道德傳統，和为正义而斗争的精神。同时，他不能不受到同时代的許多革命者和进步人士的影响，进一步靠近了人民。

梅先生在抗日战争的时候，他不受敌伪的威胁利诱，留起鬍子来，宁愿七八年没有丝毫的收入，决不演戏，这显示着他的毅力。解放以前他和进步人士保持接触没有断过，解放以后他的兴致特别高。他和许多革命青年爱国艺人一起，到朝鲜去慰劳中国人民志愿军和朝鲜人民军，回国来又慰问人民解放军——在露天、风里、雨里，就那么演唱，并随地为炊事员为勤务员演唱。他还到各处为工人农民演出，就这样无保留无顾虑把经过千锤百炼的艺术贡献给祖国的劳动人民。他的艺术也就接触了更广大的群众。只有人民翻了身，艺人才有真正的生命，只有中国共产党才真正尊重民族的优良传统，才真正爱护艺术，真正尊重艺人。他的艺术也只有在人民当家作主的今天才能得到了正常发展的机会，和有力的支持。中华人民共和国成立以来，他受到人民的应有的尊重。他被选为第一届政协全国委员会委员，又被选为第一届全国人民代表大会代表。

梅先生表示今后他要争取更多的为人民服务。他的话是诚恳的。中国戏曲艺术有它远大的发展前途。关于戏曲改革运动还有许多重大的事情要作。相信梅先生必能在中国共产党领导之下作出更多的贡献。人民也就会给予他更大的光荣。

1954年4月

看了“金玉奴”的一点感想

落魄秀才莫稽，飢寒交迫，有一天大雪，他餓倒在丐頭金松的門口。金松的女兒金玉奴出門看見，動了憐憫之心，讓他門里避寒，並給他豆汁喝。他緩過氣來，因此得救。金松回家，問明情由，同情莫稽的境遇，留他在家裏，並把女兒嫁給了他。這就是折子戲“鴻鸞禧”。過了些時候，父女二人沿路乞討，送他上京趕考。莫稽得中進士，分發為德化縣知縣，帶著金松父女趁船一同上任。在路上，他想：娶了丐頭之女為妻很不體面，怕人笑話，他便借賞月把金玉奴引到船邊，出其不意，猛然推她落水，馬上把船開走，隨後借故把金松趕了。金玉奴隨波汨沒，被巡按林潤救了，認為義女。恰好莫稽是他的下屬，他便把金玉奴作為自己的女兒凭媒嫁給莫稽。莫稽得配高門，喜出望外。洞房那晚，金玉奴叫丫環拿著棍棒打新郎，不許進房，這就是有名的“棒打薄情郎”。打了之後她面責莫稽，莫稽認出她是金玉奴，汗愧無地，只得表示改悔，經林潤調停，夫妻言歸于好。金松也找了回來，對莫稽責備几句也就算解了仇恨。原來的故事就是這樣。在過去的年月里，婦女被男子欺負，受了委屈只好隱忍。這個戲的結局，能夠棒打薄情郎也就算運用了浪漫主義的手法——照當時的看法，“一女不

事二夫”，即使莫稽不好，如果金玉奴离婚再嫁，将得不到同情；出家当尼姑，或者永不再嫁，把戏处理成悲剧又不合乎一般的愿望，便只好以棒打、团圆作结。这个戏长期就这样演，将薄情郎打骂一顿出出气，然后言归于好。看戏的也就点头含笑，认为这也就是罢了。新娘子棒打新郎是从来没有的，演来甚觉新鲜，这个作为一个受欢迎的喜剧留传很久，也正因为有贯穿全剧的喜剧构思和布局。

最近荀慧生先生演的“金玉奴”把原来的剧本作了一些修改。最后一场金玉奴让四个丫头各拿两根棒锤在新房外面把莫稽打了一顿（当然是象征性的打），然后让他进门跪下，说他一番，莫稽回头见新娘就是被他推下水去的金玉奴，惊骇不知所措。林润夫妇进来，金玉奴痛切陈词，坚决不和忘恩负义、谋害人命的恶棍相处。林润也认为金玉奴是对的，说要参革莫稽的功名，当场命人摘了莫稽的帽子，剥了莫稽的官服，将他赶了出去。荀先生认为杀人应当偿命，金玉奴虽然遇救不死，莫稽谋杀之罪总不能脱。要金玉奴和一个忘恩负义、狠毒无情的谋杀犯共同生活，那个滋味是可想而知的。在男性中心的封建社会里女子不能掌握自己的命运，就是在资本主义的社会里女子也还是处于被动地位的。所以“痴心女子负心汉”在戏剧里老占着重要的地位。象棒打薄情郎这样的喜剧手法，用来对待莫稽，照过去的社会情形已经是最高标准。金玉奴再和莫稽一处，虽不致被杀，至少心情是万分委屈的；她不和莫稽相处也难再嫁；无论如何，女子的处境就是那样。因此，按照过去的实际情形，给莫稽一顿棒打，就算出了口气；

然后莫稽表示悔过，經大家一劝——尤其是林潤夫妇以长者贵者的身份說几句话，金玉奴含着眼泪听从，和莫稽再为夫妇。这样做，金玉奴不致守活寡；又于暴露莫稽罪恶之后，用温厚之情感动他，給与以改过迁善的机会。金玉奴既能棒打負心人，也显得并非弱者，又能放能收，一面尊重干父母的慈訓，一面接受大家的劝慰，寬恕了莫稽，在过去認為这样更能促使莫稽內愧，而那种寬厚之情更能得到社会上的同情。原来那个戏的处理方法比較含蓄、細密，也是合乎情理的。照当时妇女的处境，这样做也是不得已的。

在中国戏曲里，从王魁到莫稽，暴露了許多負心汉，都是高級知識分子，而品質恶劣，那些痴心女子大半都是小家妇女，而她們都是心地善良、愛情純洁，棒打薄情郎这个戏是充分表达出来了的。这个戏出自“今古奇观”，舞台上的处理比小說已經很有进步，显示出編剧者爱憎分明，手法也是高明的。可是在今天看起来总觉得莫稽不是一个一般的薄情郎，象他那种行为就叫人憋着一肚子气，打他几棒不解恨，再跟他和好万无可能，这种感情是很自然的，遇到坏分子，我們就打倒他。因此苟剧团所演的“金玉奴”，观众看到結尾的时候拍手称快，昂头闊步的妇女，是很难体会过去妇女在重重压迫之下，委屈求全的那种心意的。

照道理象莫稽那样的家伙，金玉奴不能和他再和，苟剧团“金玉奴”的結尾，观众们看着是高兴的，我只觉得林潤当场剝掉莫稽的官服，似乎是过一些。因为不管林潤的官多么大，究竟莫稽还没有被参革，这样做是不适当的。說要奏参他把他

赶出去，莫稽免冠叩首抱头鼠窜而逃也就行了。林潤凭媒把金玉奴再嫁給莫稽，不单纯是为着借此惩罚莫稽，他也还是为维持一种封建道德，希望他們言归于好，因为莫稽和金玉奴的一段公案他完全知道，处理这件事，他有既定的主意，在洞房当中忽然同意金玉奴的意见，那么严厉对待莫稽，似乎前后的态度不一致，这一点是不是可以研究一下？

“鴻鸞禧”带棒打，是花旦的正工戏，也是荀先生許多拿手好戏当中的一个，象这类的戏都有一套傳統的演法，可是荀先生演来有他独到之处，他能把少女的心情委婉傳出，的确恰到好处，看戏的忘了他是六十岁的人，这也就显得一个演員的功力。梳大头的化妆也好，他头一場出来穿的綉花衣裳，似乎过于华丽一些，还是后头的那一身藍綢的比較朴素，覺得更好一些，其实前头兩場戏就可以不必換衣裳。头上的花是不是也可以减少一点？

这个戏的第一場出来四个人一色的茶衣腰裙，那都是金松的朋友，一上場說了金松許多好話，其用意可能是为着介紹金松，我認为沒有太多的必要，而且介紹金松的話也不完全适当。

“鴻鸞禧”里的莫稽，是属于穷生类的，也有一套傳統的演法，过去这类的小生臉上照例不搽胭脂，臉上和两眉当中都涂得很紅，似乎不适当，最好在得中之后，再抹胭脂比較好些。“富貴衣”是表示滿身补綻的衣服，最好不用发亮的料子，补綻也不宜排列得过于整齐。

莫稽把金玉奴推下水去，他望了半天，估計金玉奴已經沉

沒水中，然後從容不迫地趕走金松，讓船家開船。莫稽是不是心里絲毫沒有矛盾？能不能那樣鎮靜？會不會假裝驚慌悲痛，掩飾眾人的耳目？這些問題都可以研究一下，這是與表演方法直接有關係的。

我看了這個戲頗感興趣，尤其是荀先生的表演，足見“老成典型”，又自成風格，值得學習。同時我也對戲里有些地方提出一些不成熟的小意見以供參考。

1959年7月29日



川剧“打神告庙”

李克瑜速写

高歌健舞情何限

——看川剧“打神告庙”

秀才王魁落魄济宁，贫病交加几濒于死，幸得歌女焦桂英拯救，彼此相爱结为夫妇。桂英给了他无微不至的照顾，使他安心求学，又设法资助他上京赶考。临别的时候，王魁感恩戴德依依不舍，他说没有桂英早已走上黄泉路，她是大恩人，他要把她当母亲当先生看待，永远把她记在心上。二人同到海神庙去盟誓：男不重婚，女不再嫁。王魁走后，桂英的母亲逼她嫁给一个有钱有势的金员外，她坚守着誓约，日日夜夜盼王魁回来。好容易盼到一封信，外带二百银子。原来王魁进京之后得中状元，另娶了一位相府的千金小姐，二百银子一封信，就把桂英休了。桂英想去告他停妻再娶，明知官府不会准她的状子，无可奈何，只好头顶纸钱，手举一把香，去到海神庙向菩萨控诉，她说，下民易欺，天理难容，希望菩萨能主持公道。可是泥塑木雕的菩萨也不能替她作主，绝望之余，自缢而死。她的魂灵赶到京城，活捉了王魁。

这个戏据说在宋朝的南戏里就有了，明朝有王玉峰写的本子，这是川剧高腔的保留节目。过去我看过“情探”，也就是活捉一场。这次四川省川剧演出团来到北京，我才得见胡渝

芳同志所演的“打神告庙”，也就是“阳告”一折。这是一场精彩的表演。

一开场海神冠带乘笏端坐在神龛里。左边一个小鬼，右边一个皂隶，每人挂着一根竹板子，布衫蒙头，看上去象个纸扎的，观众都以为只是木架子架着衣服。焦桂英头上挂着纸钱，垂着甩发，身上穿的是黑褶子，手里拿着一把香，底下扎着神脚不穿裙子。她丧魂落魄般走向庙里，一上场就叫道：“王魁，贼呀！”她的这种打扮，给人以强烈的印象——据说过去遭了冤屈的人，往往头顶纸钱，手举香火，沿街呼冤，四川就有这样的风俗——惨痛的呼声从她那美丽、坚强、微带颤动的唇边喷放出来。她的眼神还是那么明秀而忧郁，又充满着愤怒。她念着、唱着、走着，她的嗓音很脆亮，身段很灵活，动作简练而准确。每逢转折之处，回身亮相，并不过火，感情的贯串始终不断。看得出演员很有基本功夫，而对这个戏中人物的塑造是费过一番苦心的。在我旁边有一位内行说：“这个演员身上很有功夫。听说她是跟周慕莲学的。”我也看出她确有师承。她叫道：“王魁，强盗，我要去告你呀！”接着就走进庙去跪在菩萨面前，向菩萨作了一连串的控诉。一个卑贱的歌女，受了贵人的欺侮，在封建社会里只能认命，就是菩萨也不能为她主持公道。她问海神：“你聋了？你哑了？……”她拿起蜡油台打海神。这之后，她又去悬小鬼，叫着：“排子哥呀，排子哥！”她真是无可奈何。排子鬼也没有回答，她顺手把排子鬼推倒，自己已昏倒过去。被推倒的排子鬼起来唱道：“……小王魁他不认你，带得我菩萨倒霉，倒不如去把他会，不要在这里发威。”桂

英苏醒过来，恍惚见她媽媽来逼她另嫁；轉身見皂隶，当作王魁回来了，似乎又有了一线希望；忽然又想起决絕的书信，悲恨填膺，将皂隶也打倒，她自己又昏过去。皂隶鬼跳着唱道：“这妇人做事不对，你发气我就吃亏。誰不知我是小鬼，你把我当作王魁。这一下浑身打碎，只剩下一个草堆。”王朝闻同志在他所写“生活不就是艺术”一文里曾提到“打神”里的排子和皂隶，認為这两个鬼的唱詞就是焦桂英的内心独白。我想可以这样解释。这样的处理在川戏里是个特点，宋元南戏里就經常有这种穿插。

桂英再度苏醒过来，由于感情过于激动，她疲乏极了，靠在神案下，閉起眼睛呆呆的想着。忽然听见天边有雁叫声。她凝神諦听，雁声忽远忽近，更鼓頻傳。这一段音乐很美，表演十分动人。她挣扎着站起来，夜深古庙，孤独一人，思前想后，走投无路。她慢慢地解下腰带，在手里反复理着。她唱道：“……我女兒身冤苦割向誰？我只有将身作鬼！王魁，强盜！我作鬼，要找你辨明是非！”她自杀了。

这场戏从头到尾演得頗有层次，当桂英剛进庙的时候，她可能还存着若干幻想，发泄一頓之后可能还会想出什么主意解除苦恼。及至打了海神，推倒小鬼，她悲恨的感情激动到了頂点。在这里来了一个轉折，她醒过来靠着神案靜了一会。这好比一陣驟雨过去，下一陣还没来，有这么一个短暫間歇的平靜。她听到雁声，感到无比的孤独，觉得天底下再没有什么地方可以安頓自己，只有一死。她解下腰間罗带，反复弄着，表达无限幽恨纏綿之意。然后高叫：“作鬼也要和王魁辨明是非！”

作为一个观众，我得了以上的印象。胡漱芳对焦桂英这个人物的塑造是成功的。感情充沛，歌声嘹亮，技术熟練，都是公認的。看完戏在回家的路上想了一首絕句：

負义王魁苦桂娘，
打神告庙豈尋常！
高歌健舞情何限，
屏息千人看漱芳！

但是，也有一点小意見想在后面談一下：对一个从来没有见过面的演員，只看过他一个戏，这个戏又是头一次看，随便提意見是不适当的；但作为一个观众的感想也还是可以的。演員上了台是双重人格，他要深入角色，把自己从内心到外形化身为剧中人，但又不宜把自己的感情和角色的感情融合在一起，所以他即使是表演暴風雨般的感情，还是應該充分控制自己，他的心应当是很热又很冷靜，这也是矛盾的統一。如果所表演的角色很激动，演員也跟着激动，那就或多或少容易緊張。其次，打神是非常緊張的場面，歌舞的节拍加紧也是当然的，我对川剧高腔完全是外行，我个人觉得对排子、对皂隶的两段唱工，鼓板似乎催得稍微紧了一点。太紧就会损伤唱工的韵味。一个卑弱的女子，遭了欺侮，在茫茫人海之中，无可告訴，只得求神来主持公道，大神不理，只好向小鬼訴苦，这对当时的社会制度是多么尖銳的諷刺！桂英悲憤填膺而又柔腸百折，这几段的唱工和表演，是不是可以处理得略多一点节奏变化？桂英从失望到絕望，从絕望到死，表演要显出层次，节奏变化是很重要的。还有，就是雁声究竟怎样来表现，也可以

研究一下，用大唢呐表示雁声似乎差一点。桂英手里拿的香，应当是有香棒的长香，細的綫香不适宜。这些都是个人的看法，或者可供参考。

1959年4月

百花齐放中的桂戏

据桂戏的老艺人說，从他們每年祖師誕辰挂出来的祖先单里可以看出，桂戏是明万历九年安徽的江湖班帶到桂林去的。当时过去的艺人很少，帶去的戏約有三、五十出。在戏班里流傳着一句話：“好个庆芳班，連人帶狗一十三。”还有一句話：“七紧、八松、九快活”，意思是說七个人就感觉困难，有八个人就松一点，有九个人就快活了。这和湖南浏阳县的湘戏班子：“九头网巾打天下”，是一样的。据說明朝封在桂林的王，曾帶去些歌僮舞女，演唱的以昆曲为主，但他們給民間的影响决不能与江湖班比。桂戏的底子是徽班戏，以后又与祁阳戏結合成了現在的形式，無論从声腔、戏目和表演方面講，都是可信的。但因語言和民間風俗习惯的差別，經過长时期的酝酿，遂具有独特的風格。

桂戏有三百年以上的历史积累，曾經出过很多名角，也有很多成功的戏。所有的戏目和汉戏、湘戏的戏目相同，只有极少的几出不同。因时代轉变，观众嗜好的不同，所謂好戏有的就不演了。現在所存的戏，据不甚精确的統計，連台本戏有三套：目蓮戏、观音戏、岳傳，这种戏都是要接連好几天才能演完。零出的戏有将近三百出，其中經常上演的戏約一百出。

那些連台整本的戏是早已經沒有人演了。尽管如此，桂戏这份财产还是可宝贵的。

这次会演当中，只演出了两出桂戏——“拾玉镯”和“搶伞”，都得到相当的好评。其中“拾玉镯”一剧，有的同志提出了評判的意見，認為：“这个戏經過整理后，把庸俗的地方洗刷干净了，表现出男女的行动是出于相爱，而不似書本所表现的，是出于封建社会中男方对女方的挑逗玩弄。这个戏这样整理还算不錯。至于在演技方面，细腻动人，每一动作都能結合生活、情緒，很自然地表现出来，并根据人物心理而随时变化，演員运用純熟的技巧掌握人物性格是很成功的。”这个戏为什么能演得好？因为像孙玉娇那种样子的家庭——家里养着几只鷄出卖，自己再做点針綫活——在各省的小城市里是相当多的，那一种家庭里的女孩子的心理和生活，还有媒婆那样的人物形象，为演員所掌握了，施以艺术加工，恰到好处地演出来就变成好戏。

至于“搶伞”，在昆腔戏里叫做“踏伞”，川戏也叫“踏伞”，湘戏叫“搶伞”，是唱高腔的。桂戏唱“弋板”（即四平調，但唱腔和京戏不同）。这个戏原出元曲“拜月亭”，傳奇本叫做“幽閨記”。川戏、湘戏、桂戏的“搶伞”，都是根据昆腔本子来的，但各有不同的发展，加了许多很有風趣的表演，同时也承受了“幽閨記”原作里一些不好的东西。一男一女当兵荒馬乱的时候，在一个沒有人的树林子里头不期而遇，彼此之間逐步发生了感情，这是相当自然的。从“拜月亭”整个的故事看，沒有必要把蔣士隆写成輕薄，也沒有必要把王瑞兰写成放浪的。可

是在“幽閨記”里把蔣士隆写成是討便宜，因此就有哄騙她說她母親來了，借以觀看她容貌的舉動。原詞：“曠野間，見獨自一個佳人，生得千嬌百媚，況又无夫无婿，眼見得落便宜。”王瑞蘭也只怀着“情知不是伴，事急且相隨”那樣的念頭。在桂戲里演出來變成蔣士隆乘人之危，詞句有的就不通，動作有好多表現了色情和低級趣味。這一次上演曾經把劇本初步加以修正，根據修正的劇本匆匆忙忙排了一下就上演。上演的那天還不很熟，大體雖然還過得去，戲味並沒有出來，應當根據這次上演的經驗，把劇本再加一番修改，動作和表情還要加工排練，那還會更好一些。我以為這個戲不應當以調笑為主，應當做成有詩意、有風趣和富於人情味的、有歌有舞的短劇。

以上兩個戲不足以看出桂戲的全貌，但是單只這兩個小戲，修改的功夫費得也不算少。修改舊劇本並不比新編劇本容易多少，去掉了其中不健康的部分，必須把健康的東西給保留下來，並補充新的東西。補充新的東西不等於貼膏藥，必須如整形外科一樣，要能使原作更好一些而不受損害，還要看不出修改和痕迹。抗戰時期我在桂林做過一些改進桂戲的工作，排過八九出新編的戲，修改過兩三個劇本，當時我總想多挑些新劇本去代替原有的舊節目，現在我才知道應當兩方面同時並進。照目前情況看來，桂戲一方面要整理舊有的節目，同時迫切地要求排演新的劇本。在這裡自然會提出一個問題：桂戲是不是能夠反映現代的生活，主要是工農兵的生活？我以為儘管有困難，但不是不可能。

這樣一個劇種要反映現在的新生活，並不是換套服裝就

行的，首先必須具備一定的條件——演員的階級覺悟、文化修養、生活體驗，雖不能要求過高，但必須具備一定的條件。至於桂戲的格律（是和湘戲、漢戲、京戲大體相同的），是不是能夠打破，曲調是不是夠用，還是比較次要的問題。如果我們馬上要求他們反映現代生活，或是他們自己這樣要求他們自己，都覺得太急，必定會欲速不達，還會增加許多不必要的麻煩。因此我以為可以選擇有人民性和有進步性的歷史題材或是民間傳說，寫成劇本讓他們排演，進一步就可以排演如“白毛女”之類的戲。按這樣的步驟做去，是比較可行的。桂戲的曲調種類並不少，只要善於運用，有音樂修養的同志能投身其間，加以改進，還是有前途的。表演技術方面比較容易發展，只就在這次所表演的兩三個戲中，也可以得到證明。

我對桂戲頗寄厚望，但是現在桂戲卻面臨以下幾個問題：（一）桂戲儘管連台整本的戲和單出的戲都不少，可是經常演唱的，翻來復去總不過幾十出。只靠那些短戲去打滾，是很難長久支持的。所以必須排演新的節目（京戲、漢戲、湘戲都是一樣），改舊戲、排新戲都必須在強有力的領導之下進行，不然就會趨於自流；舊的節目既不能維持生活，新的節目又排不出或排不好，不能適應群眾的要求，那就困難。（二）以前桂戲的演員和樂師對於業務不夠尊重，因此工作態度也不夠嚴肅，沒有勤修苦練、精益求精的精神，有時甚或散漫疲塌。現在當然好得多，但必須徹底肅清以往的作風，加緊盡一切努力發展業務。（三）同時要把團結工作做好，發揮集体的力量。（四）現在桂戲的好角色多半已過中年，而青年演員出色的很少，尤其

音乐方面缺乏新人，再不积极培养，就会接不上脚。（五）桂戏的活动地区主要是桂林、柳州和平乐，而这几个地区都有其他剧种去活动；况且久被禁止的“调子”（即广西花鼓戏）已渐抬头。桂戏如果不努力奋发，赶上时代，就无法和新的、进步的剧种竞赛，更无从扩大活动范围。以上所举，都是当前急待解决的问题。桂戏的同志们也都感到问题的严重性，这次会演，他们到了北京，观摩了很多戏，学习了许多东西，扩大了他们的眼界，得到了很大的鼓舞，增加了信心，因此要求改进的心也就格外迫切。

在毛主席“百花齐放，推陈出新”的指示和号召之下，任何一个剧团，任何一个戏曲工作者决没有自甘落后的，都希望努力向前发展，桂戏自不例外。我想应当注意以下几点：

一、要加强政治、文化和业务的学习。一个剧团应当不断地提高演员、乐师和其他工作人员的质量，使他们的政治水平和艺术水平逐渐上升，所以必须学习政治，也必须精通业务，发展业务。必须从多方面汲取养料，经常不断增加新的血液，排去旧的渣滓。自己缺少什么就应当学习什么以资补充，要和各种兄弟剧团交流经验，学习别人的长处，丰富自己，自己也可以帮助别人。

业务学习主要是求技术的精进，但要充分运用技术，创造舞台形象，人物形象，就是说，通过艺术的创造为人民服务，那就必须掌握思想武器。所以学习业务必须学习政治，同时也不可忽略文化学习，三者缺一不可。

二、大力整理传统剧目，并创作新的剧本。桂戏有不少好

的傳統劇目，但其中也不免有糟粕部分和精華部分摻雜着，必須加以整理。有的把唱詞科白修改一下就行，有的就不免要費更大的事，整理劇目是一個艱巨的工作，應當加以重視，大力進行。

僅僅整理舊有劇目是不夠的，必須不斷創作新的劇本，沒有新的作品，不足以應付群眾日新月異的需要。

三、應當培養新的演員，老角色不論他怎麼好，必須要接腳有人。如果現在一時還不能辦訓練班，不妨以帶徒弟的方式逐漸培養演員和樂師。以每年招十名見習演員，五名見習樂工計算，三年畢業，就有三十個演員，十五個樂工。（見習演員不宜招收太小的孩子，應當招收變過聲音的孩子。）從第四年起，每年可以畢業一班。我想一個公營劇團這點還不難做到；就是私營公助的劇團也應當注意這點，或者幾個劇團合起來辦。

四、音樂問題。實事求是地說，第一步必須整頓樂師的作風。以前桂戲的“場面”一向的習慣是工作態度不夠嚴肅，往往一面弄着樂器，嘴里銜着香煙，眼睛望着旁邊的人開玩笑，錯了毫不感覺難過，馬馬虎虎混日子，更談不上學習和研究。現在當然進步得多，但是學習的熱情據說還是不夠，對新的東西不感興趣。我們必須認定音樂是歌劇的生命，樂師必須糾正以往的作風，和演員們一同改造思想，提高工作熱情，接受新的東西，發展傳統的優點，提高演奏的技術，充分配合劇情。第二步就希望桂戲所定的調門，可以稍微定低一點，唱腔有時低轉，有時翻高，音域寬一些，表現力也就會更豐富些。

五、我們反对明星制，但必須爱护优秀的演員，要帮助他們进步，不可以平均主义对待。因为戏必定有主角，以集中的形象表现思想，我們就必须培养并奖励政治水平艺术水平比较高的优秀演員。

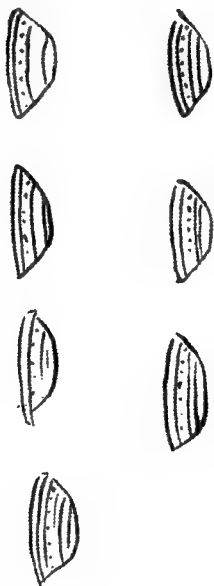
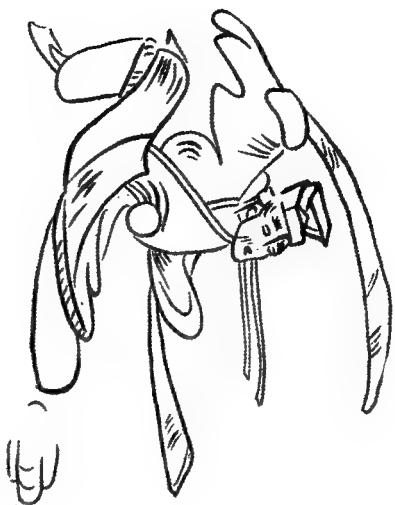
六、导演問題。目前各剧种都要排些新戏，有些剧本，桂戏可以尽量利用。但是排新戏必須有导演，目前全国各处的剧团，需要很多的导演，而导演不够。要排戏不能等待，只好自力更生，不妨試行集体导演，执行导演为排一出戏可以到别的剧团去进行学习，或搜集材料以供参考。此外还可以邀請比較有成就的导演帮着排一、二个戏，作为短期的合作。經過兩三年后，自己剧团里就会产生比較胜任的导演。只要虚心肯学，困难是可以解决的。

要做好以上几桩事，首先要彻底認清戏曲是教育人民的工具，是革命的武器，我們必須要站在无产阶级的立場，全心全意为人民服务。其次我們必須紧密团结内部，要克服个人主义思想，尊重集体的利益。还有就是戏剧必須从群众中汲取养料，戏剧脱离了群众就会丧失它的生命。桂戏是有发展的，而且有很大的发展前途，只要能够抛却旧的和习惯，接受新的事物，老老实实虚心勤学，向兄弟团体学习，尤其是向群众学习，努力在群众中深深地扎下根去，使这一个歌剧艺术成为劳动人民所喜聞乐見的、不可缺少的东西。

1952年11月



宴乐百戏图之一部(山东沂南出土汉画像石)



宴乐百戏图之一部：七盘舞（汉画像石）



宴乐百戏圖之一部：網舞(汉画像磚)

野 蜂临摹



蘭陵王(面具)

野 蜂临摹

发揚我国舞蹈艺术的优良传统

——在全国专业团体音乐舞蹈会演大会上的报告

这一次全国专业团体音乐、舞蹈会演，是空前未有的盛举。专就舞蹈而言，节目的多色多彩，不管是古典的民间的，各兄弟民族的，都异常丰富。想起刚解放时所见到的和今天所见到的，两下相比，在短短的七八年当中，不仅是在量的方面有很大的增长，在质的方面也有很多的提高，把新中国的舞蹈艺术运动推进了一大步。这是由于党的领导和支持，和舞蹈工作的同志们，以忘我的劳动，用自己的汗水和心血灌溉了这一株艺术花朵，使它欣欣向荣地生长起来，朝着繁荣昌盛的将来迅速发展。这次的会演无论从规模、从它的意义来说，都已经超越了我們历史上最盛的一代，但是它远大的发展前途却刚刚正在开始，我们以无比兴奋的心情，抱着无穷的希望，致以衷心的祝贺。在劳动人民当家做主的国家里，我們的舞蹈艺术家定能在傳統的基础上創造出新的舞蹈艺术，为人民服务。

有些人以为中国沒有舞蹈艺术，我們要大声的告訴这些人，中国在一千多年以前，就已经有了十分优秀极为丰富的舞蹈艺术。我們的舞蹈艺术，有它悠久与优良的傳統，不容忽

視。現在我想很簡單扼要的報一報帳。從歷史上把中國人民對舞蹈藝術的創造作一些考查，就大體的輪廓來談一談，可能也還是有必要的。

舞蹈起源於勞動。舉一個最近的例子：象西藏舞的卓，是從筑牆的動作發展出來的。瑤族的長鼓舞，表現的是造房子或者是做長鼓的動作。我們原始的舞蹈是拿着牛尾巴舞的，也有拿着鳥的羽毛舞的，表現的是狩獵。古代的舞字，就是一個人兩手拿着牛尾巴在跳。^①古代祀神的舞，也是跟勞動相結合着的。神是人和自然鬥爭中的一種想象，祀神的舞不是求丰年就是禳災難，傩舞是為着驅惡鬼的，古代的巫就是用舞蹈來敬神的專家。

上古的時候，舞蹈的名稱，見諸記載的也還不少。主要是描寫狩獵，戰陣，還有就是祭祀的儀式，此外就是男女相愛的舞，這一些都直接和人民的的生活有關。

我們周朝（公元前十二世紀）由於經濟文化的發展，音樂舞蹈都很發達。當時在音律計算方法上，發明了求得五聲音階的三分損益的方法，及十二個半音的記載；樂器的數量增加了，質量也提高了。在舞蹈方面，把原始的舞蹈形式組織成了非常整齊的隊伍（如大武、八佾舞，原始的舞蹈大都是群舞）；它的內容也比從前複雜了。而且那時把貴族子弟學習舞蹈規定在制度當中，如：“十三舞勺，成童舞象。”——舞勺是文舞，勺就是籥，舞勺是為着學習禮節的；舞象是武舞，是為着鍛煉

① 舞——巫，郭沫若甲骨文字研究。巫——夬。

武工的。我們古代宮廷和宗廟的舞分文舞和武舞兩種。文舞表示君王能以德服天下，也就是說表示這一個國家的文化，所以說“文以昭德”。武舞表示國家武力的強盛，所以說“武以象功”。這個用意好幾千年沒有變遷。文舞手里拿的是籥、翟，籥是樂器，表示和諧，翟是雉尾，表示文采。武舞手里拿的干、戚，就是兵器，這個意義是很顯明的。周朝舞的名稱還有兵舞、帔舞、羽舞、皇舞等等，還有教舞的舞師，這裡就不一一加以解釋了。周朝時在民間，舞蹈也很發達，如詩經陳風就描寫了男女歡喜舞蹈那種狂熱的情形^①。

現在我想把春秋戰國和秦國都跳過去，來談一談漢朝的舞蹈。漢朝宗廟燕享的舞和過去差不多。民間舞入宮廷的日漸增多。劉邦起自民間，象他護戚夫人舞的楚舞和他所喜歡的巴渝舞^②，都是來自民間的舞蹈。漢朝還有一個最大的特點，由於國家統一以後，經濟、文化、武力都比較發達，那時國勢較強，跟西域的交通开辟了道路，從國內外各處來的百戲一時薈萃在西京。百戲主要是雜技，其中也有舞蹈；可能有某些節目，舞蹈和雜技交織在一起不容易分別；也還有表演故事片斷的東西，象東海黃公^③之類。我想百戲對刺激舞蹈的發展

① 詩經陳風：“坎其击鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鹭羽。”

② 巴渝舞 華陽國志：“閬中有渝水，蠻民多居水左右，天性勁勇，初為漢前鋒陷陣銳氣喜舞，高帝善之，曰此武王伐紂之歌也，乃令樂人習之，今所謂巴渝舞也。”

③ 東海黃公 西京雜記：“有東海人黃公，少時為術，能制御蛇虎。……秦末有白虎見于東海，黃公乃以赤刀往戾之。術統不行，乃為虎所殺。俗用以為戲，漢帝亦取以為角觝之戲焉。”

和推进舞蹈艺术起了很大的作用。例如当时最流行的七盘舞^①，根据现存的拓片^②和记载，可能最初是百戏的一种，后来经过不断加工便成了舞蹈艺术。根据后汉傅毅的舞赋^③，这

① 七盘舞 在地上分两行排列七个鼓，人在鼓上舞。（见昭明文选卷十七傅毅舞赋。）

② 七盘舞拓片 见山东沂南石墓百戏图画像及山东隋家庄画像等。

③ 王世襄同志对傅毅舞赋（昭明文选）的意译文：

当舞台之上，可以踏出音节来的鼓已经摆好了，舞者的心情非常安闲舒适，她将神志寄托在遥远的地方，没有任何的挂碍和拘束。舞蹈刚开始的时候，舞者忽而俯身向下，忽而仰面向上，忽而跳过来，忽而跳过去，仪态是那么的雍容闲适，简直难以用具体的形象来形容。再舞了一会，她的舞姿又象要飞起来，又象在行走，又猛然俯立着身子，又忽地要倾斜下来；她不加思索的每一个动作，以至手的一指，眼睛的一瞥，都应着音乐的节拍。轻柔的罗衣，随微风飘扬，长长的袖子，不时左右的交横，飞舞飘动，络绎不绝，宛转曼妙，也合乎曲调的快慢。她的轻而稳的姿势，好象栖歇的燕子，而飞跃时的疾速，又象受惊了的鸿鹄，体态美好而柔婉，迅捷而轻盈，姿势真是美妙到了极点，同时也显示了胸怀的纯洁，舞者的外貌能够表达内心——神志正远在天外之处游行。当她想到高山的时候，真峨峨然有高山之势，想到流水的时候，便真洋洋然有流水之情；她的容貌随着内心的变化而改易，所以没有任何一点表情是没有意义而多余的。乐曲中间有歌词，舞者也能将它充分表达出来，没有使得感叹激昂的情致，受到减损。那时她的气概，真象浮云般的高远，她的内心，象秋霜般的皎洁。象这样美妙的舞蹈，使观众都称赞不止，乐师们也自叹不如。

单人舞毕，接着是数人的鼓舞，她们挨着次序，登鼓跳起来。她们的舞蹈服饰和舞蹈技巧，一个赛过一个，意想不到的美妙舞姿，也层出不穷。她们望着鼓则流盼着明媚的眼睛，歌唱时又露出洁白的牙齿，行列和步伐，非常齐整，往来的动作，也都有所象征的内容。忽而迴翔，忽而高舞，真仿佛是一群神仙在跳舞，拍着节奏的策板，敲个不停，她们的脚趾，踏在鼓上，也轻疾而不稍停顿。正在觉得来往悠悠然的时候，倏忽之间，舞蹈突然中止。

个舞是很美妙的。根据赋上所說，这个舞有独舞，有群舞，有表情，有特技，而且还能表达一种纯洁深远的感情，显示出艺术的詩的境界。在将近二千年前的时候，我們就有了这样美妙的舞技，这不也可以自豪嗎！

汉朝的舞在現在拓片上，还可以看得出当时乐队的排列、乐器使用的情形。舞者多半是长袖，可見所謂“长袖善舞”由来已久。还有舞劍的，舞长綢的——显然可以看得出一根短棒上面一条很长的綢帶。同志們，如果有人問你們紅綢舞是哪里来的，就可以說从汉朝就有。

汉朝还有一种舞叫象教田^④，用十六个男孩子跳，有歌有舞，这种舞是为着劝农的。第一对是割草舞，手执镰刀，第二对开垦，第三对栽种，第四对耕耘，第五驅鳥，第六收获，第七舂米，第八簸揚。我們有农作舞之类，誰想到汉代就有这种舞，說我們是繼承了汉朝的傳統，那不也很正确嗎？

汉朝娱乐的舞也已很盛行了，許多豪富之家都养了很多舞伎，每逢宴会或游玩，都把舞伎和乐队带着同去，这种風气一直到三国还有。晋朝的闊人家裏，也都养着很多舞女，据說

等到她們回身再来开始跳的时候，音乐换成了急促的节拍，舞者在鼓上做出翻腾跌种种姿态，灵活委婉的腰肢，能远远地探出，深深地弯下，輕紗做成的衣裳，象蛾子在那里飞揚。跳起来，有如一群鳥，飞聚在一起，停起来，又非常舒緩，宛轉地流动，象云彩在那里飄蕩。她們体态如游龙，袖子象白色的云霓。当舞蹈漸終，乐曲也将要完的时候，她們慢慢地收斂舞容而拜謝，一个个欠身，含着笑容，退回到她們原来的行列中去。观众们都說很好看，没有一个不是兴高采烈的。

④ 象教田 后汉書祭祀志：“翼星祠舞者，童男十六人，舞者象教田。”

石崇家里就有舞女千多人，穿着漂亮的衣服，戴着贵重的首飾，在大厅上歌舞。

从汉朝一直到魏、晋，在上流社会当中流行一种交际舞，每逢宴会的时候，主客都要舞一舞，大概是主人先舞，然后請客舞，这种舞只是男人的独舞。作为礼貌有一定的舞法，例如汉景帝时，长沙定王在御前賜宴的时候，只举一举手沒有轉身，大家都笑他，他很幽默地說：“臣国小地狭，不足以回旋。”晋朝有些主人不舞讓客舞，客人認為失礼，一怒而去。象王戎叫謝尚作鸚鵡舞，謝尚毫不推辞，馬上舞起来，旁若无人，一时傳为佳話。

在六朝的时候，民間的舞蹈有新的发展，同时天竺（印度）、龟茲（新疆庫車）及其他西域的乐舞大量地傳进来了。例如兰陵王入陣曲的舞，那是北齐人的創造——北齐兰陵王长恭，勇敢善战，面貌似妇人，长戴假面作战，勇冠三軍，因此国人学他的样子，造出一种舞蹈叫“兰陵王”，舞的人穿紫袍戴假面，手里拿一个鼓槌——照我国的記載是执鞭，可是保存在日本的陵王舞，手里拿的是鼓槌，这种舞是当时人民的創作。^①

北周武帝（公元568年）娶了一个突厥女子阿史那氏做皇后，西域象龟茲、疏勒（新疆喀什噶尔）、康国（撒馬尔罕）組織了一个乐队送到长安，他們的演奏轰动一时。这时西域的乐舞大量輸入，印度的乐舞也跟着佛教傳进来，极为盛行。（西域乐舞及佛教音乐傳入，不是从南北朝才开始的。）南北朝的时

① 日本的陵王舞是否即中国的“兰陵王”，有不同的意見，尙待研究。

候，北朝盛行西域乐舞，南朝則盛行清商乐，所謂“江南吳歌，荆楚四声”。舞蹈有公莫^①、白紵^②、白鳩^③等舞，象舞伎当中大垂手、小垂手^④的舞法，在梁簡文帝的詩中就已經提到，一直沿用到唐宋之間。

隋朝統一了中國，把南朝的、北朝的、外国的、中國的、宮廷的、民間的乐舞集中起來成為九部伎。在宮廷方面有大規模的音樂、舞蹈和百戲的組織。在民間也有一些舞蹈的創作，我認為象踏搖娘那樣東西，可以說是民間的創作；據說隋末有一個姓蘇的男人，常常喝醉酒打他的老婆，有些人為他的老婆不平，就用歌舞的形式，表演一個可憐的妻子和一個凶暴的丈夫，把那凶暴的丈夫加以丑化，給予辛辣的諷刺。最初是在廣場表演的，一個人唱很多人幫腔，以後經過長時間多次的加工，就成了一種娛樂的節目。舞的名字有的地方稱為談娘。

唐太宗李世民生統一中國，國勢昌盛，版圖擴大，在盛唐期間差不多有一百多年生活比較安定，經濟和文化迅速發展。在乐舞方面，繼承了隋朝九部伎的舊制，又不斷地加以發展，

① 公莫舞 唐書樂志：“公莫舞，晉宋謂之巾舞。其說云：漢高祖與項籍會于鴻門。項莊劍舞，將殺高祖。項伯亦舞，以袖隔之，且云：公莫害沛公也！漢人德之，故舞，用巾以象項伯衣袖之遺式也。”

② 白紵舞 宋書樂志：“紵本吳地所出，宜是吳舞。”鮑照白紵歌有“珠履風香繞袖飛”句。

③ 白鳩舞 李白有白鳩辭：“白鳩之白誰與鄰，霜衣雪襟誠可珍。”

④ 大垂手、小垂手 舞蹈動作的名稱。梁簡文帝有大垂手詩：“垂手忽迢迢，飛燕遶中嬌。羅衣恣風引，輕帶任情搖。詎是長沙地，促舞不回腰。”小垂手詩：“舞女出西秦，飄影舞陽春。且復小垂手，廣袖拂紅塵。折腰應兩節，頓足轉雙巾。”

在这个时候，音乐舞蹈可以說集古今中外之大成。在中国的音乐史、舞蹈史上是一个最重要的时期。单就舞蹈而言，也就有辉煌的成就。

在一个简短的談話中要把唐代的舞蹈加以比較系統的說明是不可能的，現在只想举几个特点，和比較有代表性的节目，来表示一个輪廓。

唐朝乐舞的特点：第一，就是規模宏大，一个舞队有用一百多人的，有三百人的。張祜詩：“三百內人連袖舞”。那就是說宮廷的女子舞队就有三百人。乐队大的有五百人。当时从事音乐舞蹈的所謂“声音人”有几万人。第二，杂技和舞蹈显然是分开了。舞蹈成了独立的艺术，技巧和艺术性都加强了。第三，外国的、边疆的、少数民族的、民間的各种舞蹈，集中在长安，非但在宮廷及士大夫間經常表演，就在民間也广泛流傳，丰富了当时的舞蹈艺术。第四，外来的舞蹈艺术，经过长时期的酝酿，到了唐代就起了很大的变化，有些舞蹈，经过加工，它的内容和形式起了变化，有的舞蹈跟汉族原有的舞蹈或其他民族的舞蹈相結合，就变成另外的新的东西。当然这种变化不象今天这样快，而是相当緩慢的。第五，各种舞蹈艺术以及百戏当中的某些技术，经过艺人們的融会貫通，有新的創作。第六，根据新的乐曲，創作了新的舞蹈。第七，舞蹈和詩詞比过去結合得更好一些。

唐朝有几个舞是比較有代表性的。关于宴饗的舞，最大規模的要算破陣乐，以后叫七德舞。这个舞实际上也是阅兵式一类的东西，可以說是繼承了周朝大武舞的傳統，可能更集

中一些，队形变化更复杂一些，舞者一百二十人，舞分为三段，每段有四个变化，所以叫七德舞。这个舞当时中外驰名，唐三藏到印度取经，中印度和东印度的国王见面就间起破阵乐，知道唐三藏就是从创作破阵乐的国家来的，他们肃然起敬。

其次就是字舞，最大规模的圣寿舞用一百四十人，有十六个队形变化，排列成十六个不同的字，合起来是四个四字句：“圣超千古，道泰百王，皇帝万年，宝祚弥昌”。据王建宫词：“罗衫叶叶绣重重，金凤银鹅各一丛，每过舞头分两向，太平万岁字当中。”这也是字舞。字舞大约有下列几种舞法：一种是把队形排成字。还有就是许多舞者把身子贴在地上成字。还有就把衣服变成颜色，交组成字。还有是用手里拿的东西，如手巾或花灯之类拼凑成字。这一类的舞在当时是有政治作用，但是想起来艺术性可能不十分强。

唐朝，中原地区的白紵、公莫、白鸂等舞仍然是很流行的，此外还有从西域传来的胡旋^①、胡腾^②、柘枝等舞。其中以柘枝最为人所爱好。唐朝的舞又分健舞和软舞两种，柘枝和柘大、阿连、胡旋、胡腾、剑器都属于健舞。可是据各种记载，柘枝舞逐渐变成了软舞，直到宋朝，柘枝舞的面貌有很大的改变。

剑器舞在唐朝，无论是宫廷和民间，都颇爱好。公孙大娘就是一个舞剑器的名人。最大的草书名家张旭和怀素，都说

① 胡旋 白居易诗胡旋女：“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，……左旋右转不知疲，千匝万周无已时。”

② 胡腾 李端诗胡腾儿：“胡腾身是凉州儿……拾得锦袖为君舞。”

是看了公孙大娘舞劍器而草書大進，可見这个舞的艺术感染力。劍器是单人舞那是沒有疑問的，但是是空手舞还是拿着东西舞，怎么样的舞法，有各种的說法，現在都不能够确切的知道。我想随着年月的推移，可能有各种不同的舞法。这个舞的确是当时有代表性的舞蹈。

霓裳羽衣舞，是历史上最有名的舞。据說霓裳羽衣曲原来是婆罗門曲，西河节度使楊敬述呈进宫廷，經過加工改作，改名霓裳羽衣曲，舞是根据曲子編制成的。有人說这个曲子听起来象念經，“如聞梵唄之声”，就断定它有宗教的气味。我以为那也不一定。我們初听印度歌曲，也感觉象念經，听惯之后，才懂得它其中的变化。显然霓裳羽衣舞是为着要把一个美人幻想成仙子，表达她那种飄飄欲仙之概。所以从音乐到舞者的服装，都求其有仙意。白居易詩說：“案前舞者顏如玉，不着人間俗衣服，虹裳霞帔步搖冠，鈿環累累珮珊珊。”形容它的舞态便說：“飄然轉旋回雪輕，嫣然縱送游龙惊，小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生”，可見其美。这个舞不仅在那个时候名滿天下，而且名垂久远。这个舞后来流傳到民間，很多詩人加以咏叹，可見它的艺术性是相当高的，也难怪白居易說：“千歌万舞不可数，就中最愛霓裳舞。”

宋朝的歌舞規模不如唐朝，可是舞蹈艺术也还是有些新的发展；宋朝的队舞，有小兒舞队及女弟子舞队。小兒队七十二人：（一）柘枝队，（二）劍器队，（三）婆罗門队，（四）醉胡騰队，（五）譯臣万岁乐队，（六）兒童感圣乐队，（七）玉兔浑脱队，（八）異域朝天队，（九）兒童解紅队，（十）射鵰回队。女弟子队

一百五十三人：(一)菩薩蠻隊，(二)威化樂隊，(三)拋球樂隊，(四)佳人剪牡丹隊，(五)拂霓裳隊，(六)采蓮隊，(七)鳳迎樂隊，(八)菩薩獻香花隊，(九)彩雲樂隊，(十)打球樂隊。這二十隊的舞曲和服飾都是沿用唐五代的，一直到這時候，社會上還流行着唐代樂舞的余波。

中國的樂舞，從漢朝起就受了外國影響，尤其是唐朝，從西域的樂舞大量輸入，我們不僅受了他們的影響，而且吸收了不少東西，豐富了我們的舞蹈藝術；發展了舞蹈創作。但是吸收外來的東西，也並不是盲目地、毫無選擇的。有些外來的舞蹈，剛進來的時候，哄動一時，久而久之也就不大受歡迎，並沒有廣泛的流傳開去，例如潑塞胡戲（許多人騎在馬上背着盛水的口袋，潑馬下裸體的人的一種遊戲），曾經引起大家的好奇心，可是後來只留下所用的曲子“蘇幕遮”，和改變了面貌的渾脫舞。胡旋、胡騰兩種舞，都曾入宮廷，也曾民間流傳，但沒有被吸收推廣，大約那種跳得高轉得快的舞蹈，當時的人並不很習慣。看敦煌唐朝的壁畫，伎樂的舞女都是赤足光膀子，披着風帶的，這顯然是根據印度的生活描畫出來的仙女，可是無論從文字的記載中或者繪畫、雕刻和出土的泥俑去看，我們的舞女從來沒有不穿衣服不著鞋襪的。像柘枝舞，原來是一個人跳的，後來加成兩個人，名叫雙柘枝；到了宋朝就五個人跳，在中間的人叫“花心”；後來發展到二十四個人。在音樂方面，這個舞和大曲結合了，而且在舞的組織方面加上竹竿子念致語，花心念詞唱歌，還有齊唱。有的內容也改變了，成為蓮花舞或蓮花台舞，也有表演采蓮的。在服裝方面，原來是窄袖、

銀帶、头戴卷檐的尖帽子，上边有鈴鐺，后来有所改变，尖頂帽子改用鳳冠。像这样的舞就完全变成了中国的东西，它的表现形式完全跟中国的風俗习惯結合起来了。可見当时对外来的艺术，需要的就吸收过来，逐渐消化成为自己的东西；認為不适合的，就根据大多数人的傾向有所去取。变化当然是慢慢地經過比較長時間的。

还有一个特点，就是中国的舞蹈艺术也和中国的音乐一样，是由各族人民共同創造出来的，是我們民族大家庭共有的財富。

中国的舞蹈艺术不仅从国外吸收了很好的东西，丰富了自己，发展了創作，在唐宋两代，曾給予朝鮮、日本以很大的影响。唐宋的乐舞流傳到了日本的很多，現在还有大部分保存下来，如：兰陵王、春鶯囀^①、胡飲酒、破陣乐等等。日本博物館还存有唐代傳过去的假面。朝鮮的音乐一千多年前就已傳到中国，隋朝的九部伎中就有高丽部，后来唐宋的音乐舞蹈，又大量傳到朝鮮。“乐学軌范”一書是明朝送給朝鮮的，其中所載的乐舞全部是中国的，到了朝鮮之后，跟朝鮮的舞蹈相結合，有所改变，成了朝鮮的艺术，构成了特有的風格。

唐朝的乐舞，經安祿山乱后就差多了。宋朝舞蹈的規模已不如唐朝。元明的統治者于对音乐舞蹈沒有知識，也就不感兴趣。加之宋朝程朱理学的影響，強調“非礼勿視，非礼勿听”，还要“非礼勿言”。封建統治者以理学治天下，极力桎梏青年人

① 春鶯囀 舞曲名，今本教坊記：“高宗聽聲律，晨坐聞鶯聲，命乐工白明达写之，遂有此曲。

的思想行为，对民间乐舞视为“淫哇”，男人都要“非礼勿视，非礼勿听”，女人更只能裹着小脚深闭闃中，慢说跳舞，就是到大门口去看看街都会被議論。

至于民间乐舞，从古以来就被统治者限制，往往遭到禁止，一則說是怕妨碍农事，又說怕影响風化，还有就是上級社会的娱乐品不許民間占有。唐、宋、元、明、清五朝，都有禁止民间娱乐的条文。中国音乐舞蹈，尤其是舞蹈，从宋朝以后逐渐衰落，原有的东西几乎大都丧失，很多已不可考。除了以上的原因，还有就是时间艺术很难保存，过去除了文字之外，沒有足以保存这些东西的工具。特别经过战争，一搶一燒一杀，就把积累下来的艺术财富弄得精光，使我们今天研究舞蹈史的，要想繼承民族文化遺產的人們，不能不从断瓦殘磚和仅存的壁画泥俑、零星的文字記載中寻找痕迹。但是尽管如此，我們的資料还是異常的丰富，几千年的文化历史給我們积累了巨大的財富，剩下来的尽管是极小的一部分，已經大为可觀。同志們，我們是我們祖先优秀的兒女，怎样来承繼这份遺產，使它在原有的基础上开出更芬芳美丽的花朵，是我們大家必須負起来的重大責任。

艺术只要在广大人民群众当中生了根，無論受到怎樣的摧殘，总不会完全死灭。中国的舞蹈艺术，遺留在民間的也还不少。边远地区兄弟民族当中，还都比較完整地保存着他們的舞蹈傳統。还有就是戏曲当中的舞蹈动作，不能否認是繼承了中国古典舞蹈的傳統，例如单抖袖、双抖袖不能說和大垂手、小垂手、双拂沒有共同之点，例子很多，不能一一列举。有

人認為戏曲中的動作不能算是舞蹈，但事實勝于雄辯。戏曲的根源是歌舞，尽管我們在昆曲和京戏當中，成套的單獨表演的舞蹈不多，就是跟劇情相結合的舞蹈動作，它那種鮮明的節奏，幽雅的韻律，健康美麗的綫條，強大的表現力，顯然看得出中國古典舞蹈特有的風格，這是世界任何一個地方所沒有的。任何地方的舞蹈，都不能夠離開音樂，可是舞跟歌多半是分開的，中國古代歌者不舞，舞者不歌。後來逐漸舞者也歌，歌者也舞。而且除了少數的舞蹈沒有歌詞外，舞蹈多半根據歌詞來制作（日本的古典舞，幾乎都有歌詞，舞的動作多半是配合歌詞的意思安排的）。

舞蹈是獨立的艺术，它離開音樂，但不依賴歌而存在。不過舞蹈也可能與歌相結合。中國古代尽管舞者不歌，歌者不舞，但舞者在場上舞，歌者在一旁唱，就和我們現時的“伴唱”差不多的樣子，歌和舞仍然是配合著的。日本舞者從來不開口唱。至於一個人載歌載舞，只有中國的戏曲是那樣。戏曲以歌唱為主，不以舞蹈為主，近年來才逐漸加強了所謂舞蹈動作。事實上，歌時只適宜於比較緩慢簡單的動作，一個演員勉強用太快太複雜的舞蹈去配合歌唱，結果必至兩受其害。

戏曲分文戏和武戏——這也可以說是健舞與軟舞之別吧？文戏不能用武戏的身段，如果“游園驚夢”用“三岔口”的身段那一定不行，以前舞蹈學校所演的小舞劇“驚夢”，杜麗娘和柳夢梅，都用了許多武戏身段再加上芭蕾舞，這當然是新的嘗試，但根據中國的習慣，像柳夢梅那樣的相公，和杜麗娘那樣的小姐，在花園里談情說愛的時候，很難想像會來個鶴子翻

身，来个魁星点斗，再接上一个阿拉貝斯。現在他們已重新改過了。

戏曲的舞蹈动作有悠长的历史积累，不免是程式化的。但都有其生活根据。它是根据我們生活中的动作加工美化、舞蹈化的。出門進門、上楼下楼、搖船走馬自不必說，起霸是穿戴盔甲准备出征时的动作姿态，抖袖是由于寬袍大袖来的。武戏的动作都有目的（有些庸俗的表演例外），并不能以为程式化便加以輕視。而且并不因为程式就不能灵活运用；同样一个动作有大小、快慢、强弱、剛柔之别，对于剧情和人物的性格感情所起的作用，往往有毫厘千里之差。戏曲的舞蹈动作是很有彈性的，这一点值得我們加以較深刻的体会。还有，戏曲的动作——特别是昆曲和京戏的动作，具有鮮明的雕塑美和节奏感；还有就是它的准确性，其所以能够十分准确，当然基本功夫要下得深；还有就是有明确的目的，把一个一个动作連貫起来，动作要从内心掌握它的分寸。这些也是十分值得我們学习的。

戏曲的动作所謂手眼身法步——有人解釋为手、眼、身、法、步五种，据我的体会是手、眼、身法和步。手是手的动作，眼就是如何运用眼睛，身法指的是整个身体的綫条和腰部的动作，步即步法，就是脚的动作。我們講究手到眼到心到，既是手到眼到，腰和步必須跟隨着，所以手眼身法步互相配合成为一个整体，以人物的性格和感情为貫串，为着达到一个戏剧的目的来灵活地、有机地組織运用，这样每个动作才都能起它应有的作用。如果把它割裂开来，各种各样的舞蹈动作，都只

等于一个字母，单独不能表达一个完整的意思，所以我认为把戏曲中的舞蹈动作分类来教学生是有便利的，但是把许多动作串连起来，即使很美，并不能成为舞蹈艺术。也就是说一个舞蹈节目必有它表现的目的，为达到这个目的而选择适合的²动作，好比做文章选词造句一样加以组织，使它成为一个完整的艺术品。戏曲当中的舞蹈动作必须符合于这个原则，才能成为好戏。不符合于戏的任何舞蹈动作，不管它技术怎么高，都只是乱动，这一点应当加以注意。

戏曲里头的舞蹈动作，大半是有歌和白伴随着，也有不伴着歌和白的，但不管怎么样，我们不可能随便搬过来，或者选择一些动作一凑，就使它成为一个舞蹈节目。必须经过消化，根据创作者的意图适当的运用，同时也还必须保持它的特点。戏曲的舞蹈动作也和芭蕾一样，有它独具的特点。

戏曲里的舞蹈动作如果运用适当，摘取一些用在新的舞蹈里也不是不可能的，主要是看能否用得自然，使它没有拼凑的痕迹，例如“少年爱国者”当中用了武戏的十八棍，并不生硬，“东郭先生”的身段也是比较合适的。

我国民间的舞蹈原来也是很丰富的，遭受种种不断的摧残，丧失的太多了！有些幸存的，也长期在压制之下，得不到发展，在舞蹈中，女子不能出场，就用男扮女来代替，也有过一些创造，但是在各省不管是花鼓也好，采茶戏也好，一向还是被禁止的。解放以后由于舞蹈工作者的大力发掘，并从事加工整理，各省都有收获。使濒于消灭的民间舞蹈展开了新的面目，产生了新的希望。听说最近内蒙古自治区就发现了十

三种舞蹈，云南、福建等省也有新的发现，这是可喜的消息。民間还有很多舞蹈的财富，我們决不能听其湮没，要及时抢救，加以整理，使其能有新的发展，这一工作十分重要。

整理民間舞蹈，我以为应当研究它的生活根据，要尽可能保持它的風俗习惯和地区的特点，不宜随意洗净它的泥土气息，而以花花綠綠的加工改造，使它面目全非：例如安徽的花鼓灯，原来是新年和节日广场上的群众娱乐，有出場的仪式，有武术表演，有类似杂技的东西，有扮演以男女調笑为主的所謂“小花場”，每个小花場是不連貫的——有的搶板凳，有的搶扇子、搶手巾。場上在表演，其他的演員都和观众一同在旁边看，他們也可以偶然打一打岔，以資笑乐。整个地看，其中有很好的舞蹈素材，却不是一个完整的舞蹈。我們拿来加以新的組織，使它成为一組舞蹈是很好的意图，但如果以小花場为主加以扩大，用好几十对男女青年同时来表演搶手巾和搶扇子，那就不近情理。或者一对在表演調笑，另几对旁边看着打趣，或者輪流照做也都不适当。

各兄弟民族的舞蹈，都有他們悠长的历史傳統，每一个舞蹈都有其生活根据，跟他們的劳动、風俗习惯，跟他們的历史傳統，都有深厚的不可分的关系，由此而形成他們的風格。他們也可以吸收其他民族的舞蹈来丰富自己，把他們的舞蹈推进到一个新的阶段而产生新的創作；但是舞蹈工作者如果要

把兄弟民族的舞蹈加工，改变他們原有的面目，那就应当特別慎重。首先就不能違反他們的風俗习惯，要能保持他們的風格，表达他們的感情。例如藏族的跳鍋庄，瑯族的长鼓舞。如

果离开了他們的生活习惯根据，去掉它們的地方色彩，那就艺术价值也没有了。

兄弟民族的舞蹈大半都是非常健康朴素，生活气息非常浓厚的。这个特点必須加以注意，应当向他們学习。我們是不是也可根据兄弟民族某些舞蹈的情調，采取他們的动作作为素材来进行創作呢？我想这也是可以的。例如中央歌舞团的孔雀舞，标明是傣族的舞蹈。据说傣族很重視孔雀（汉族喜欢孔雀，也仅次于鳳凰），傣族的孔雀舞是单人舞，舞者身上扎一个孔雀尾巴，繩子一拉就可以开屏。現在中央歌舞团的孔雀舞是群舞。一群姑娘們裙子上綉着孔雀翎的花紋。舞蹈有展翅、吸水等的模拟动作，也有跳跃旋轉表示飞翔之意的动作。姿态活潑輕盈，看起来是华美的。这个舞和傣族的孔雀舞，無論是内容和形式、風格都大不相同，这就很难看作是根据傣族的舞蹈傳統，在原有的基础上加工整理出来的东西，这似乎只能看作是創作。可以說是优秀的創作。

舞蹈艺术有它独特的表現方法，它表現的范围，不如話剧、歌剧那样寬广，更不如电影那样寬广。舞蹈是单独用动作来傳達感情的，舞蹈和雕刻有极为近似之点：雕刻貴能抓住人物一剎那間留下的形象，表現一个感情的頂点。舞蹈可以說是活动的雕刻，它所表現的是感情的高度集中。所以要求一段舞蹈表現政治理論，复杂的事件或者是直接的教訓，生活的自然形态等等，都是不适当的。

把許多段的舞蹈有机地連接起来成为舞剧，它的表現范围也有一定的限度。舞剧的題材是不可能完全同于話剧、歌

劇的。有的題材適宜于用舞蹈創作，有的題材不適宜，例如工商業改造，選拔先進生產者這一類的題材，不是舞蹈藝術所能表現的，只好讓給話劇和電影。

寓言改編成舞蹈似乎很容易，但效果並不一定好。寓言主要是以假設的故事，來諷刺社會的某些人或某些現象，它並不涉及人物的性格和感情。每一個寓言最後必用兩句話點題，少了這兩句話，就不醒目。用舞蹈的形式表演寓言，點題的地方就只好聽憑觀眾的想像，這就有困難。“鷸蚌相爭”這個節目，不管舞得怎麼好，藝術效果是不高的。蚌、鷸、漁翁三者之間，觀眾同情哪一方面呢？原來這個故事出自戰國策，趙要伐燕，蘇代對趙惠王說：“我這次到趙國來從易水經過，看見一個蚌殼在曬太陽，鷸鳥去啄它的肉，蚌殼就夾住了鳥的头，鳥說：‘今天不下雨，明天不下雨，你就死了！’蚌說：‘你的头拔不出，你也就会沒命。’兩者相持，看誰熬得過誰，結果被漁翁一同逮了去。如今燕趙相持，我看秦國就要來了。”這個寓言是給兩者相持、第三者得利的教訓，是有意義的，作為寓言是有趣味的，有文學價值的，但把它改編成舞蹈藝術品，並不很適當。一個漂亮姑娘扮的蚌殼精，很受觀眾歡迎，另一個姑娘扮一個鳥，跳得也頗有趣，很難設想它們是兩個壞蛋，漁翁也看不出特別值得稱贊的地方，而且一個蚌殼夾住那個鳥的头，舞台形象也並不佳妙，我想在一個大的舞劇當中如果有必要，穿插一小節寓言未嘗不可。把寓言改編成一個獨立的小舞劇，既不容易收到舞劇的效果，也難收到寓言的效果。

關於舞蹈的創作跟舞劇的創作，以及對民間舞蹈和兄弟

民族舞蹈的加工和整理，苏联有极其丰富极为宝贵的先进经验，我们必须从理论方面、实际方面，更多更好的向苏联学习。还有我们很有必要向东方各国的舞蹈学习。印度、朝鲜、日本、印度尼西亚、缅甸、越南等国民族舞蹈，都有他们优秀的传统，而且在历史上跟中国也一直有过交流的。如果我们要研究中国的舞蹈史，尤其不能忽略东方诸国的舞蹈，包括中亚细亚诸国的舞蹈在内。

广泛吸收东西各国、各民族的舞蹈，参考借鉴，这对于我们的舞蹈创作，有极大的帮助。现在我们具备着充分的条件，这样做，我们可以尽量学习，尽量吸收。舞蹈创作的主要源泉当然是人民的生活，为着培养舞蹈艺术，还必须多多的向姊妹艺术学习，音乐、雕刻、绘画、戏剧、文学，都跟舞蹈艺术有密切的关系，舞蹈要求思想感情和形象高度集中，这和雕刻一样；舞蹈要从绘画当中学得人物造象、构图、运用色彩的种种技巧；舞蹈应当有诗的境界，舞蹈艺术离不开诗，它和诗是相依为命的；舞蹈跟音乐血肉相连，有了舞蹈必有音乐。是有了舞蹈配音乐呢？还是根据音乐创作舞蹈呢？我认为都可以，这不成为争论的问题。还有就是舞蹈家是不是应当向戏剧学习呢？我想乌兰诺娃有一段自述是最好的答案。

珈丽娜·乌兰诺娃在她的“一个舞蹈演员的自述”中谈到，她有一个话剧演员的朋友伊丽查维塔·季梅，她常以极其敏锐的辨别力，来分析乌兰诺娃所扮演的角色，指出失败和成功之处。乌兰诺娃说：“我觉得对我来说，没有比这个更宝贵的了。”她还说：“有人告诉我应该使我的舞蹈更加富有表情，

我不知道該怎么做。季梅告訴了我歐狄塔(白天鵝)應有的感覺是什麼，并把那種我甚至沒有設想到的感情變化的細微之處講給我聽，我也確實逐漸了解到一切戲劇藝術都有著一個共同源泉。”這一點非常重要。對姊妹藝術的表現方法深刻體會，用來啟發自己的心靈，鍛煉技巧，並不等於硬搬，硬搬的思想是絕對要不得的。

後來烏蘭諾娃扮演的歐狄塔更加成功了，她說：“假如沒有我的‘成年的教育’所賦予我的一切，假如不是我在季梅那兒學習着、思考着，我不知道我是否可以得到這樣演出中的成功。”

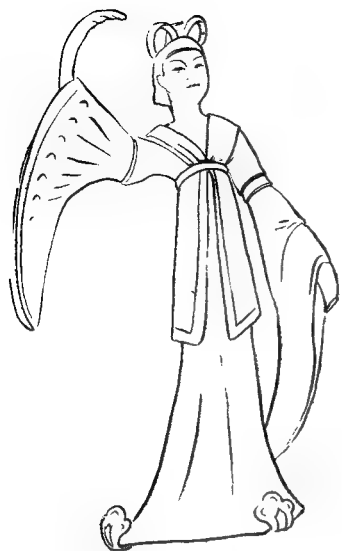
所以我覺得舞蹈藝術是最難的藝術，一個舞蹈藝術家要有本身業務的基本鍛煉，要有豐富的生活經驗，要有較深的文學藝術修養，還有更重要的是要懂得馬列主義美學的基本原理，和社會主義現實主義的創作方法。這一切都能從姊妹藝術取得最好的、最實際的幫助。

中國是一個幅員廣闊、人口眾多的國家，有幾千年輝煌燦爛的文化。就舞蹈藝術部門來講，尚沒有一部中國舞蹈史，舞蹈工作者應該把研究整理中國的舞蹈歷史作為自己的責任，今天趁着全國各專業團體在這裡，我想向大家呼喚，應該開始這件工作。從文字記載、圖錄、出土的明器、繪圖、雕刻、壁畫、拓片等材料中，從現在各兄弟民族、各地區保存着的活材料中，一定能發掘整理出很寶貴的東西。研究工作首先是占有資料。各地區流傳的舞蹈應記錄其特點、沿革、故事傳說、服飾、音樂、歌詞，這些都是極重要的資料。我們可以算一筆帳，

古代有多少种舞蹈，现存多少；还有近代的、现代的舞蹈，都要加以系统的整理并给予正确的估价。希望各地区歌舞团的同志们重视这项工作，不妨成立小型的研究组，就本地区的舞蹈艺术进行调查及收集资料，可以从民间流传的舞蹈中，看它与古代舞蹈的继承关系。希望各兄弟民族都写出他们的舞蹈史，如果各兄弟民族各地区的舞蹈工作者把收集研究整理当地舞蹈的工作做好了，那么写一部中国舞蹈史也就比较容易。这件事不是少数人能完成的。现在舞蹈研究会成立了中国舞蹈史研究小组，这不过是一个开始，我们要研究中国古代的、近代的和现代的舞蹈，有的可以从古到今看它的变迁，有的应当从现在追溯上去。我们现有的资料还远远不够，我们要完成一部中国舞蹈史不仅要研究本国各民族的舞蹈，同时应当研究印度、朝鲜、日本、中亚细亚以及伊朗的舞蹈。这是个十分艰巨的工作，所以想先写一个大纲，再求逐步开展工作，写成一部比较完整的书。这也是要大家合作来完成的。这不仅要依靠舞蹈界，而且还要依靠音乐界、美术界的专家们，历史学家、民俗学家、考古学家们的帮助。

以上所谈的都是如何继承传统的一些问题，每个问题都值得我们仔细来研究，我只能凭我的感想把这些问题提一提，供各位同志的参考。希望能够引起普遍的注意。提得对不对，请各位同志批评指教，好在在学术研究方面，提错了可以根据大家的批评来修正。

1957年1月



唐 俑



唐 俑



春 螢 轉

(原載朝鮮“進饌儀軌”)



韓熙載夜宴圖中王屋山舞“綠腰”

野 蜂臨摹



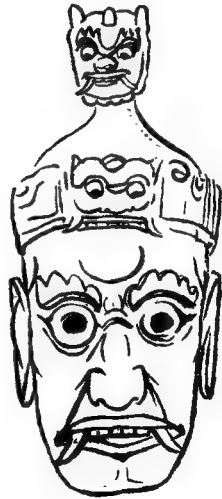
劍 器 舞
(原載朝鮮“進饌儀軌”)



諸 侯(儺舞面具)



猪 咀(儺舞面具)



开 口 鐸(儺舞面具)

試談唐代舞蹈

隋末的农民起义促成了唐的统一，在久經喪亂之余，国家统一是符合当时人民的願望的。李世民看到了历代农民暴动的威力，知道过分的剝削，过分的使用人力，必然动摇統治的根本，导致灭亡。不由得想起，“民犹水也，君犹舟也，水可以載舟，亦可以复舟”的古訓，对农民作了若千的讓步。农民得到喘息的机会，便發揮了巨大的力量，恢复并发展了生产，使社会經濟得到了繁荣。同时各种手工业冶金工业、对内对外贸易都很发达。政治局面趋于稳定，經濟力量发展。在軍事方面，对抵抗突厥和吐谷渾的入侵取得很大的胜利，唐帝国便成了当时世界上最强盛的国家。由于經濟的发展，文学艺术也得到很大的推进，呈現着新的面貌。就音乐舞蹈而言，在中国过去的历史上，唐代是最繁盛的。

唐代舞蹈艺术集周、秦、汉、魏、晋南北朝以来舞蹈艺术之大成，并有很大的发展；宋代的乐舞，絕大部分繼承唐制；元、明、清三朝对舞蹈艺术很少发展，而且日趋衰落，因此我們認為把唐代弄清楚則上及周、秦，下至明、清的舞蹈都容易找到綫索。

我們的研究資料是根据历史文献(包括乐書、音乐志以及小說、筆記、詩歌等有关舞蹈的記載)，各类图片、明器等，此外

并参考現在民間、各民族以及东方諸国的舞蹈。还有就是我們認為在我們的戏曲里，保存着很多中国古代舞蹈的傳統，很有参考印証的必要。

关于唐代的舞蹈，想就以下几点来談。

一 对前代舞蹈艺术的繼承和发展

隋統一天下，南北朝遗留下来的乐舞百戏集中起来。唐承繼了隋的全套。

北朝(北魏、北齐、北周)的乐舞，由于那里的統治者多是胡人，所以盛行着中亚細亞以及現在新疆一带傳来的“胡乐”(汉族音乐仍流傳民間)。南朝保持着汉族乐舞的傳統(也受胡乐的影响)。隋初把南北双方的乐舞加以集中整理，組成了七部乐——国伎、清商伎、天竺伎、高丽伎、龟茲伎、安国伎、文康伎。到隋煬帝把七部乐加上疏勒、康国两部乐发展为九部乐——清商、西凉、天竺、高丽、龟茲、安国、疏勒、康国、礼毕。这当中清商是汉族的音乐，所謂中原旧曲。国伎，就是西凉乐，这是西域乐和汉族音乐混合起来的音乐。北魏时即称为国伎，隋初沒有改名，到煬帝时就改称西凉伎。無論是七部乐、九部乐，每一部都有好些曲子，有的曲子有舞，有的曲子沒有舞。古代称什么“乐”多半包括舞而言。百戏当中除杂技之外也有歌舞，有些舞是由杂技演变而成的。音乐舞蹈比較难于保存。杂技不管是中国原有的，或是外来的，都来自民間，也容易流傳在民間，而且每一种技艺都用人不多，比較易于演出也易于

移动，也容易傳留。隋朝的百戏規模相当大，花样也相当多。隋楊帝为着对外人夸耀，曾于大业六年在洛阳端門街大陈百戏，通宵达旦，戏場周圍五千步，参加的艺人一万八千。乐工的集中是在大业二年就开始的，隋楊帝把乐工們組織起来，成立一个机构叫太常寺，还招了許多学生称为博士弟子，傳授技艺。

隋楊帝大业十二年(616)第二次到江都(揚州)，这时候各地的农民起义軍已經很盛，大业十三年(617)五月李淵在太原起兵，十一月进长安，立楊侑做皇帝，第二年三月楊帝在江都被宇文化及所杀，李淵自立为帝。他的兒子李世民在几年之中就打破了群雄割据的局面，完成了統一。长安和洛阳都沒有經過什么破坏，許多文献得以完整的保存下来。在音乐舞蹈方面最难得的是当时乐工里面許多高手都在，像白明达，安叱奴，王长通等演奏都很精妙。在雅乐方面就有像祖孝孙那样的专家。我想把全国的乐人集中起来，有才能的艺术家一定不少，可是留下名字来的只有几个，因为史家只把最杰出的或是皇帝最寵幸的記了下来，而在封建社会賤視乐人，天才被埋沒也是极平常的事。至于舞人留名的更少，但人数却是很多。过去对舞蹈艺术保存記錄可以說完全没有办法，国家也从来没有誰把一套舞蹈从头到尾画下来，詩賦所傳很难知道它的真实形象，所以不管怎样精妙的舞蹈艺术，只要人一死就没有了。即使公孙大娘舞“劍器”，有弟子李十二娘傳其芬芳，再傳也就薪尽火灭。唐朝把隋所集中的那帮乐舞艺人接收过来，把晋以来流傳下来的乐舞艺术滿盘子端过来了。武德初沒有来得及改制，宴享仍隋之旧。到了太宗朝就有了改变和发展，其

中有新加入的，也有創作。例如燕乐中的“景云乐”、“庆善乐”、“破陣乐”、“承天乐”都是創作，每一个都有舞。“高昌乐”便是征高昌（現在的吐魯番地区）时所得到的乐曲，从这里也可以看出一方面繼承了前代的东西，同时进行創作，也不断从外族吸收了些新的乐曲和舞蹈。到了高宗朝（677 年左右）十部伎就改变成为坐部伎和立部伎。立部伎八部：“安乐”、“太平乐”、“破陣乐”、“庆善乐”、“大定乐”、“上元乐”、“圣寿乐”、“光圣乐”。坐部伎六部：“宴乐”、“景云乐”、“庆善乐”、“破陣乐”、“承天乐”、“长寿乐”、“天授乐”、“鳥歌万岁乐”、“龙池乐”、“小破陣乐”。以上每一部都有舞，舞的規模有大有小，性質也有不同。例如立部伎“破陣乐”舞的人多，坐部伎的“破陣乐”舞的人少，“小破陣乐”是玄宗所造，舞者只有四人。这些乐的内容将在分論中詳談。但是坐立部伎有一个特点，尽管乐調当中有外来的音乐，但是龟兹、康国等等的名称都沒有了，用的都是乐曲的名称，而原来的各种乐曲互相影响、浸透，經過了一定的时期已經混合融化，逐漸成为中国自己的东西，而其中的舞即使是外来的，也有变化，而且有了許多新的創作。

总的說坐立部伎的乐舞，主要是用于朝会宴享，当然其中也有輕歌妙舞。此外还有专为娱乐的，艺术性特別强的舞蹈；其中也有傳統节目如“明君”“白紵”之类；也有外来的，如“柘枝”、“胡旋”之类；而創作的舞特別多，如“霓裳羽衣”、“春鶯囀”、“綠腰”（亦称“六么”或“录要”）等都是大家比較熟悉的。

用于宗庙祭祀的所謂雅乐是由祖孝孙等搞了一套，但是尽管那些制礼作乐的老先生們，动不动就說要繼承周朝的韶

舞，上追三代，这都是靠不住的。唐朝的雅乐就有俗乐和胡乐掺杂在当中，李世民所作的“破阵乐”就是显明的例子，因为他做了皇帝，“破阵乐”也变了雅乐。祖孝孙等所搞的一套，在仪式和配器运用钟、鼓、琴、瑟之类，都说是参考周礼的，歌词乐章都编制过新的。因为对前朝皇帝的颂歌已经不适用了，所以非有新词新歌新舞，以表彰皇帝和他的祖先的功德不可。封建时代的皇帝是代表国家的，宗庙祭祀的乐舞也就是以代表国家尊严而存在，最初也不能说毫无意义，越到后来变成纯仪式，便完全僵化了。从唐朝的雅乐看就很显明。

还有一点想附带在这里谈一谈，李世民这个人在过去许多皇帝当中却是一个有雄才大略的军事家和政治家，他对音乐很重视，也有一套见解。有一天谈起音乐，御史大夫杜淹说：“前代的兴亡实由于乐，陈将亡就有‘玉树后庭花’，齐将亡就有‘伴侣曲’，听着就心酸，这就是所谓亡国之音。”李世民说：“不然。声音能感人是自然的道理，所以心里欢喜听着就欢喜，心里难过听着就难过。所以悲欢之情在于人心，不在于音乐。”他又说：“国家的兴亡在政治。将亡的国家，人民生活必然是苦，所以他听到什么音乐都感到悲哀，难道说乐声哀怨能够使欢喜的人也悲吗？”又说：“现在‘玉树后庭花’‘伴侣曲’都现成的在这呢，奏给你听听看悲不悲？”（李世民反对把音乐神秘化，但忽略了音乐的表现力和它的作用。）魏徵在一旁附和着李世民，因此祖孝孙就说：陈梁旧乐杂以吴楚之音，周齐旧乐大半是胡乐；所以就斟酌南北，考以古音，作成大唐雅乐。李世民颇为然。他用当时流行民间的乐曲杂以龟兹之声，所作的“破阵

乐”也就变成了雅乐，他很高兴，感慨的说：“‘破阵乐’不过在军队里头随便演奏的，想不到成了雅乐！”他又说：“以前因为经常有战争，就作了这么一个曲子，尽管粗犷一些不大文气，可是建功立业由于战争，今天演奏这个曲子，表示不忘本之意。”有一个臣子封德彝说：“陛下以武功定难安民，‘破阵乐’表彰功德为后世之壮观，非文仪所能比拟。”李世民说：“以武功定天下，还是要以文德来安天下，用文用武随时而定，你说文的不如武的那就错了。”根据以上李世民君臣应对的话，大致可以看出唐代乐舞发展的指导思想。显而易见所谓“斟酌南北”就是把当时流行的中原音乐和外来音乐融会贯通。“考以古音”可以解释为追溯传统。还有就是要求乐舞为政治服务。再有一点我们认为很有意思的，唐代的雅乐既渗杂了俗乐又渗了胡乐，这在当时幻想上追三代的雅乐家的老先生们可能大不谓然（在隋代关于雅乐的问题曾经有过多年的诸儒争论），但是在唐朝开国那种新形势之下，音乐舞蹈上那种新的变化不能不看为是一种很大的进步。所以只有那样做才行得通。雅乐是庙堂之乐，而当时所有著名的乐工都是搞轻音乐的，专为娱乐的音乐舞蹈，在旧有的基础上有新的发展，也是很自然的。为着保持皇帝的尊严，雅乐跟宴乐不能不分出界限，久而久之，雅乐就变成了纯仪式的东西，而日趋于僵化。

二 外来舞蹈艺术的影响

从五胡十六国以来，来中国的外国或外族人不断增加，到

唐代和中国人杂居的胡人，在长安和洛阳就不少，——单洛阳就有万余家。此外现在甘肃省的武威、酒泉、敦煌一带以及南方的广州等地，也有很多。唐朝立国之初经常受到突厥、吐谷浑、吐蕃的侵袭，所以唐初的对外政策一方面是用兵，一方面是怀柔，此外为着伸张国力，也曾进行过侵略性的远征。李世民打退了突厥和吐谷浑，又同吐蕃讲和，把文成公主嫁给吐蕃王，结为兄弟。对国内的胡人就让他们安居乐业，来往做生意，以扩大对外贸易，增加税收。他曾提出“爱外国人同中国人一样”的口号。当时北方经中亚细亚到波斯、印度和罗马（循着所谓丝绸之路和皮毛路），南路就由海路通印度和南洋诸国以及其他国家。初唐一百年间尽管对内对外的矛盾不断增长，政治逐渐趋于腐败，作为一个封建大国，还是保持着一定的威望。在这个当中，到中国的商人都获得厚利，归化的也越来越多，他们男男女女在中国安家落户。在长安城里就有许多胡人开的店铺，酒馆，还有卖吃食的小贩。在酒馆里有胡姬歌舞侑酒，在服装方面彼此影响，非但是“汉戴胡帽、胡戴汉帽”毫不为奇，甚至于宫中的女子也爱学胡妆，欢喜细腰窄袖。本来在南北朝时期胡乐胡舞早已流行，胡汉杂居既久，则外来乐舞流传民间也是可以想象得到的。对宫廷来说除掉属于十部乐中的外来乐舞之外，还不断进贡来的新乐舞，其中如“柘枝”、“胡旋”、“胡腾”盛极一时，而且流传很久。唐代外来的乐舞盛行，由来已久，一直到安史之乱以后，胡乐流传更广。诗人们发出慨叹，像元稹诗云：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛，女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。……”天宝末年法曲里掺杂着胡

乐，白居易慨乎言之，这是一方面。另一方面我们也应当看到，唐朝对外来的乐舞也曾有选择的吸收了某一些，抛棄了某一些，而且把吸收过来的东西不断加以改造，使它适合于自己的爱好标准。经过发展久而久之就完全消化了成为自己的东西。例如“泼寒胡戏”就没有行开，而它所用的曲子“苏幕遮”和“浑脱”却流传很广。有些露胳膊露腿的舞，因为风俗习惯的关系没有吸收进来。“柘枝舞”原来是只有一个人跳的，后来发展成双人舞，名“双柘枝”，由“双柘枝”又变为二女童藏莲花中，莲花一开从里头出来起舞的形式。外来的舞蹈最初都是胡人舞的，后来汉人学会了也有了专业舞人，便不断有所发展。“柘枝舞”由唐到宋起了很大的变化，而且传布的相当普遍，宫廷不必说，达官贵人家里，军队里头都有柘枝妓，就是普通人也能看到。唐时长沙并不是大都市，也有柘枝妓。可见这个舞逐渐汉化受到大多数人的欢迎。

还有一件事也值得一提：天宝十三年(754)太乐署把许多外来乐调的名称全部改成中国名称，如“舍佛儿胡歌”改为“欽明引”，“河东婆”改为“燕山骑”，“苏莫刺耶”改为“玉京春”，“苏幕遮”改为“万字清”等等。这种做法也表示着促进外来乐调的汉化。

西域的乐器像琵琶(汉代的琵琶形象和唐代不同)、箜篌、篳篥之类，早在汉代已传入中国，有些是汉以后才传入中国的，但是南北朝时代从龟兹、天竺(印度)等地来了许多有才能的乐工，像苏祇婆、曹妙达、曹刚、安叱奴等，把我们对外来乐器的演奏技术提高了很多。原来像钟、磬、琴、瑟一类的乐器，

比較适宜于节奏緩慢的舞蹈。而像琵琶、胡琴、羯鼓、答腊鼓、都曇鼓之类的乐器，是比較适宜于节奏明快活潑的舞蹈。而且像琵琶那种乐器，比起琴瑟来輕便，变化比較多，容易轉調。和箏、篳篥、横笛、鼓、胡琴等配合起来，对当时舞蹈艺术的发展有很大的帮助，舞蹈和音乐是血肉相連分不开的，也可以互相影响。唐代的舞蹈創作多半是先有乐曲后有舞蹈，而这些舞曲大半滲杂着西域音乐的成分，由此可見在唐代，外来的音乐和乐器給我們的舞蹈艺术以不小的影响。而我們是善于吸收运用的。

三 和国外以及兄弟民族舞蹈艺术的交流

唐代和国外的来往頻繁，經濟和文化的交流比前代更多，外来的乐舞也比南北朝和隋有所增加——有的是商人带来的，有的是朝貢来的，还有就是侵略战争搶来的；当时和中国有来往的国家有拂林（大秦即羅馬）、天竺（印度）、真腊（柬埔寨）、驪国（緬甸）、扶南、林邑（越南）、南詔（云南）、高丽、新罗、百济（均屬于朝鮮）、日本、吐蕃（西藏）、高昌（新疆吐魯番）、于闐（新疆于闐）、龟茲（新疆庫車）、疏勒（新疆喀什噶尔）、康国（撒馬尔罕）、石国、鮮卑、吐谷渾等。十部伎中六部是外来的，此外还有来自外国而不屬于十部伎的。当时不会懂得文化交流以資借鑒，只是以大国主义的作風造成万国来朝的形势，把外来的音乐称为四夷——东夷、西戎、南蛮、北狄——之乐。可是無論是音乐、舞蹈，受外来的影响很大，在一个相当长的时

間里广泛流行，逐漸消化變成了自己的東西。有些樂曲和舞蹈的創作，儘管含有外來樂舞的成分，在當時也看不出顯著的痕迹，甚至分明是外來的如“柘枝舞”，當時因為中國人學會了，就說這個舞是中國的。“破陣樂”最初大家都聽得出來有龜茲樂的成分，後來就忘了。“春鶯囀”是龜茲樂工白明達作的，經過一個時期也就分不出是否有龜茲樂的風味。從外來的藝術當中吸收些好的東西來豐富自己，是應該的，但封建統治者也並不是有意識那麼做的。外來的樂舞，有的是先進宮廷後流傳到民間，有的是先在民間流行後進宮廷，例如“胡旋舞”是不是在康國進胡旋女以前，在胡漢雜居的地方就已經有了呢？“西涼樂”大家都承認是胡漢相混的音樂，到了唐代已經成熟了，必然是流行民間已久。人民根據自己的風俗習慣，耳目視聽的愛好，也還是善於選擇、吸收運用的。

十部伎中外來的六部，可以肯定都有舞蹈，但是記載不明確。即如天竺樂對我們研究中國同印度的文化交流是很有關係的，但是資料非常少。印度的樂曲西漢時就已傳入中國的有摩訶、兜勒兩曲，李延年根據這兩個曲子造新聲二十八解（就是二十八段）。有人說胡笳曲里的婆羅門引、明光曲、僧室吟等都是梵曲，大約可信。隋書音樂志載：張重華據涼州時，天竺經過四道翻譯貢來樂舞，歌曲有“沙石疆曲”，舞曲有“天曲”，樂器有鳳首箏篳、琵琶、五弦、笛、銅鼓、毛貝鼓、都曇鼓、銅鈸、貝九種，樂工十二人。唐書音樂志說：隋朝的天竺樂在唐朝還存有。樂工着皂絲布頭巾，白練襦，紫綾袴，緋帔；舞者二人，辮髮，着朝霞袈裟，行纏（大約是裹腿）碧麻鞋。樂器有

銅鼓、羯鼓、毛員鼓、都曇鼓、橫笛、鳳首箏篪、琵琶、銅鈸、貝十种。比隋書所載多了箏、羯鼓二种，少了一样五弦。唐書又說毛員鼓、都曇鼓那時已經沒有了。印度的樂舞傳到中國，隋唐的記載只有這些，但相信絕不止此。商人來往或間接從驃國、扶南傳些過來，很有可能。“霓裳羽衣曲”既是由“婆羅門曲”改編，而“婆羅門曲”也是由涼州傳來，可見印度古曲傳來中國并不如官書所載那麼少，而且當時對外國人一概稱胡人，樂就稱胡樂，究竟是什麼地方的樂，寫書的人也無從周諮博訪。例如“潑寒胡戲”又叫“蘇幕遮”，書上只說“駿馬胡服”是胡人搞的玩意，但沒有說明是那國人搞的。實際潑水是印度的一種風俗，因為處於熱帶，天熱就希望下場雨得些涼爽，所以每下雨大家都赤腳跑到室外淋雨，並互相潑水為戲，這就叫“蘇幕遮”，就是聚會的意思。我們史書上所記載的潑水乞寒一定是翻譯的不妥當，應當譯為乞涼。所謂“潑寒胡戲”當是印度人帶來的。敦煌壁畫飛天、伎樂天等所畫赤腳露臂的舞女，究竟畫家見過畫出來的呢？還是從印度傳來的畫本臨摹的呢？我想很可能是有這樣的印度舞蹈來過中國。對印度是這樣，對其他國家的樂舞有的連東隣西瓜的記述都很难找到，不仅如此，就是對本國的音樂舞蹈也沒有系統詳細的述說。唐朝有些樂舞傳到了日本，現在保存着的有“破陣樂”（舞者四人披甲執戟）、“賀殿”、“蘭陵王”、“胡飲酒”、“北庭樂”、“萬歲樂”、“甘州”、“春庭花”、“赤白桃李花”、“太平樂”、“打球樂”、“五常樂”、“還城樂”、“拔頭”、“蘇幕遮”、“團亂旋”（舞亡）、“蘇合香”、“春鶯囀”、“皇慶急”、“見蛇樂”等，大半都有舞譜有畫片，

当然舞譜不一定是唐朝的，是由日本整理的，服装和音乐在千年以来絕對不能够沒有改变，而且根据日本民族的风俗习惯把这些乐舞曾經加以发展也是很自然的，但既是保存下来，原来的形象也絕不会完全磨灭。如“賀殿”、“春庭花”、“見蛇乐”、“五常乐”等都不見于中国記載，“赤白桃李花”我們只留下名称，是怎样一种舞，看了日本的記載才知道的。

隋的九部乐中已設有高丽乐，唐代仍旧。唐初侵略高丽、百济，一直打仗，所以談不上什么正常的文化交流，后来关系有所改变。据高丽史乐志：宋代徽宗朝贈給他們新乐，乐器之外还有冠服等。明万历間贈送給高丽“乐学軌范”一部，其中有各种乐舞的图說，这个書我們已經早沒有了，朝鮮还保存着。此外还有朝鮮李朝所出的“进饌仪軌”一書，舞的图說比“乐学軌范”更为詳备。这两部書所記載的大多是宋代的乐舞。宋代繼承了唐的乐舞，有所发展也有新的創作，我們从宋的舞蹈来研究唐的舞蹈是一条比較近的綫索。目前最好的参考資料，以上所說的两部書，可以說是很難得的。这两部書所載中国傳去的舞蹈大約有十七个，其中如“抛毬乐”、“五羊仙”、“春鶯囀”、“舞山香”、“劍器”等显然是唐代的，至少还保存着若干唐代舞蹈的面貌。还有象“蓮花台”那是宋代就“双柘枝”发展而成的。我們很难从这个舞知道唐初“柘枝”那样的健舞的风貌，但总是一脉相承，总还有点依稀仿佛的样子存在吧？

但唐初的“柘枝”健舞，看今天烏茲別克民間舞，不妨設想其大致。

中国自古以来就是个多民族的国家，各民族间的音乐舞蹈不能没有交流；到现在边疆的兄弟民族还保存着古代舞蹈的优良传统。根据敦煌壁画唐代张仪潮（唐武宗841—846年）出行图和宋国夫人出行图，仪仗中有舞队，看舞队的动作和服装和现在藏族的舞蹈相去不远。广东连县瑶族的“长鼓舞”和敦煌壁画所绘的长鼓舞动作姿态差不多就是一样。苗族的“猴鼓舞”鼓的样式和汉代石刻上建鼓的样式很相似。从这些地方可以看出各兄弟民族和汉族在舞蹈艺术方面交流的痕迹。这方面的研究很不够，今后还得好好几下些功夫。

四 唐代的舞蹈创作

唐代舞蹈的创作，从文字记载当中找得到名称的约有四五十个，想来不只这个数目。官书所载主要是祭祀宴享的舞蹈；诗人所咏叹的只不过是少数自己所喜爱的，乐工和舞人不会把自己的作品记录下来。尤其是舞蹈，除掉不大完全的舞谱之外，过去还没有记录保存的方法，也和音乐一样全靠口传心授，照着师父所教的勤修苦练死记下来，如果师父留一手，那一手就没了。羯鼓录载：有一个太常乐工会打羯鼓，有一个曲子少了结尾一段，怎么也补不上，后来好不容易遇到一位行家教给他，才学全了。舞蹈也是一样，没有人教学不会，有些巧妙的地方，还得名师指点，而且全靠舞者自己的身体来表现，身体只要一受伤，表现就断了，死了就更不用说，所以特别容易亡失，亡了就再找不着。有些流传较广的，可能在民间散散落

落地世代相傳保存一些，傳統也由此賴以不斷。有些流傳到外國，反而比較完整地保存下來，但這也不過宮廷宴享的部分樂舞。我們現在從歷史文獻當中找到一些樂舞的名稱，絕不能說不見記載的就沒有好的創作。即以現在為例，如果不是貫徹着百花齊放的方針，那就許多地方戲里的好戲也無從發現。因此單靠過去的文字記載，來估計唐代舞蹈創作的數量和質量，那很難得到全面的答案。但就現在所知道的，都是比較有名的，那也就相當豐富，而且傳播的範圍相當廣。最顯明而有記載可據的如朝鮮和日本都還保存有唐宋的樂舞，儘管不一定完全是原來的面貌，却是研究唐宋舞蹈史很可寶貴的參考資料。

(1)唐代的舞蹈創作，首先不能不談到“破陣樂”，這原來是作戰時的軍歌，貞觀七年(633)李世民根據作戰時隊伍的進退回護、突破、包抄等行動編制成舞。他先畫出個隊形圖叫“破陣樂舞圖”，讓起居郎呂才訓練一百二十人，穿着盔甲，拿着戟，照圖排練，趕排了八天，在元宵節那天演出了。這個舞的隊形據說是左圓右方，中間展開，兩翼迂回，屈伸交錯，首尾相應，以象戰陣之形。舞分三大段，每段有四個變化，所以後來改名“七德舞”。這個舞的樂曲是由民間流行歌曲，滲雜着龜茲樂制成的。樂器以大鼓為主，音樂志說它聲振百里，動搖山谷。可見是相當粗獷雄渾的。歌詞在軍隊中可能是隨口唱出來的，詞句原來不很典雅，立國之後就讓魏徵、虞世南等再制歌詞。這個曲子可能也有些加工。大約舞的組織主要是隊形變化，還有就是隨樂曲的節拍或快或慢，表演進退刺激之容。

李世民說：觀察敵陣就知道敵人的強弱，以敵之強攻我之弱，我退不過數十百步，我用強力攻敵人的弱點，那就要退到敵人後邊打垮它，這樣常常取勝。“破陣樂”這個舞是根據他的戰略戰術思想制成的。因為有生活根據，所以就感到真實而親切。而他的目的就是夸耀武功，增加威望，的確也收到一些他預期的效果。演出的那天，文武群臣看了都非常興奮，肅然稱賀，許多外賓加入同舞。在國內起了一定的影響自不容說。玄奘到印度，中印度的戒日王見了他就說：“摩呵至那國（即中國）有秦王天子（李世民）早懷遠略，興大慈悲，拯救眾生，平定海內，遠近聞風，慕化稱臣，百姓們都唱‘秦王破陣樂’，我早就聽說過了。”東印度的迦摩縷波國的拘摩羅王問玄奘：“現在印度諸國多有贊頌摩呵至那國‘秦王破陣樂’的，我很久就聽到那個國家，就是您的貴國嗎？”玄奘說：“是，這個歌就是歌頌我君的美德的。”可見“破陣樂”當時在印度很有名，一定是來往的商人傳過去的。到了高宗朝（李世民的兒子李治），“破陣樂”改名“神功破陣樂”，變為祭祀用的武舞，人數由一百二十人減為六十四人，樂器加了簫、笛等，原來是表現戰陣的雄壯的舞蹈，到這裡就變成了祭祀的儀式，而且因為祭祀的時間不能過長，所以“破陣樂”由原來的五十二遍，截短成為兩遍，原意盡失。同時在坐部伎的燕樂里，弄了一個小型的“破陣樂”，四個人舞，穿的是沿着錦邊的粉紅袍褲，已非披甲之舊。樂器用的玉磬、方响、羯鼓、箏篋、琵琶、笙、篳篥、簫、銅鈸、鞀鼓、桴鼓等。這個舞雖然還用的是“破陣樂”的名稱，性質完全變了，原來發揚鷄厲的氣概已經不存在了。玄宗朝又作了一個“小破陣樂”，用的

也是四个人，据旧唐書說是根据立部伎的“破陣乐”改編的，舞人的服装是金甲冑。流傳到日本的“皇帝破陣乐”可能就是“小破陣乐”——四人，着盔甲，执戟，用劍指。后来唐玄宗曾用宫女数百人排演“破陣乐”，据说比太常寺的专业艺人还要美妙。这是怎样一种“破陣乐”虽不得而知，但我想如果李世民活着，一定会大罵这孩子胡鬧，把他廢为藩王。从此以后“破陣乐”也就亡了。

貞觀六年(682)李世民到庆善宫他誕生的地方——宴从臣于渭水之濱，賞賜邻里百姓，賦詩十章，由起居郎呂才制成乐曲，称为“功成庆善乐”。令兒童六十四人，戴进德冠、紫襌褶、长裳、屣履而舞，名为“九功舞”。这个舞步伐动作安徐，以象文德，用的是“西凉乐”，最为閑雅。和擂大鼓的“破陣乐”是鮮明的对照。这个舞后来成为祭祀的文舞，修入雅乐，为配合仪式由七遍减为一遍。

“破陣乐”、“庆善乐”和高宗李治所作的“上元乐”，〔上元三年(676)十一月作〕称为三大舞。据旧唐書卷二十九載：“上元乐”，高宗所造，舞者一百八十人，穿着五色云彩的画衣，据说“以象元气”。据文献通考卷十五載：这个乐有上元、二仪、三才、四时、五行、六律、七政、八風、九宮、十洲、得一、庆云之曲。可見在一个总題目之下，要表現的东西很多。乐有二十九遍，它的舞可能分十几或二十几段。这个舞后来用于太庙，还用于圜丘(祭天)。“破陣”“庆善”在修入雅乐时都有所减，独“上元乐”二十九遍一无所减。有人曾請酌减而减不掉，我想因为它的內容减掉一項就不完整之故。

从三六舞来看，“破陣乐”是歌颂皇帝百战百胜，威震四方的武舞，这个创作有战争生活的根据，有它宣传的目的，有雄壮的气派。“庆善乐”是用以表示文德，皇帝功成之日回到故乡，饮酒赋诗，起舞作乐，也表示些乡土感情，生活趣味，其目的是作为天下大定与民同乐，以宣扬统治者的“德化”。至于“上元乐”完全是抽象的东西，它的用意是把天子作为天之子，他不仅能管人还能管天地、阴阳、四时、五行鬼神，他的一喜一怒都上干天象，这不仅由于皇帝自己把自己抬得高出万物之上，也由于臣下阿諛，无法形容皇帝崇高的位置，只好把他捧上云端。后来唐玄宗也曾把“上元舞”加以改编，用大队宫女来演，把祭天的舞变成娱乐的舞，这倒不错，用宫女来舞可能有些仙乎仙乎之感。

唐高宗还作了一个“一戎大定舞”。他将远征高丽，在洛阳城阅兵，制这个舞以鼓励士气，用一百四十人，披五采盔甲，持槊而舞。显而易见，这个舞是踩着“破陣乐”的路子编的，可是比他爸爸(李世民)打仗搞“破陣乐”的时候，在服装道具上似乎平是闊气些，人数也比“破陣乐”多二十人，规模不小，但可惜远征高丽是侵略性的战争，而且是不必要的劳民伤财。

像那种歌功颂德的舞，以后每个皇帝都要搞一套。至于自古传下来的那种羽籥舞(文舞)、干戚舞(武舞)在李世民贞观年間祭祀还用到。例如祭天用豫和，祭地用顺和，祭祖宗用永和，都是左手执籥右手秉翟的文舞。有时并用武舞，如“凯安舞”，那是拿着武器干戚舞的。文舞武舞都用八佾，就是说每个舞都用六十四人。这种八佾舞在周朝是很有意义的，所谓“文

以昭德，武以象功”，文舞是表示国家的文化，武舞是表示国家的武力，也和现在阅兵差不多的意思。八佾只有天子能用，诸侯用六佾，大夫用四佾，士用二佾，所以春秋时候鲁国的大夫季氏八佾舞于庭，孔子大为生气。到了后代羽籥干戚之舞成了纯粹的祭祀仪式，就是皇帝看了也不感兴趣。唐初的文舞用羽籥八佾，到高宗朝因为制了“上元乐”，本想废掉羽籥，因群臣谏奏如旧保存下来，可主要的还是文舞用“功成庆善乐”，武舞用“神功破阵乐”。而每一个皇帝都有为自己特制的乐舞，每一个皇帝死了差不多也都有不同的祭祀用的乐舞。像武则天的“圣寿乐舞”，用一百四十人，“神宫大乐舞”用九百人，那真有些夸大狂，还有她宫里头养了一支鸟会叫万岁，便命乐工作一个“鸟歌万岁乐”，舞者三人，戴鸂鶒冠。这些舞都毫无意义，可是在舞蹈技术方面由于艺人们的苦心却有新的创造。如“圣寿乐”要变化队形十六次，每次摆一个字，拼成四句颂词，这种舞是属于字舞之类的。后来王建宫词所咏：“罗衫叶叶绣重重，金凤银鹅各一丛，每过舞头分两向，太平万岁字当中。”也就是这一类的。十六变，摆十六个字，是相当要费些意匠的。字舞之外还有花舞，花舞也是集体舞，约有两种形式：一种是手拿着花，另一种是舞者以各种姿势排成花字。这主要也是看队形变化，和字舞是同性质的。

⑦ 唐玄宗李隆基是个会玩的皇帝，他精通音乐，除了把“破阵乐”、“上元乐”改编用宫女演出外，武后的“圣寿乐”他也改了，还加了些花样。最为人所称道的是舞者回身换衣，据说每件舞衣绣上一大窠花，罩上一件短衫，舞到第二段，巧妙地回

身脫去短衫，忽然顯出綉衣，觀者出其不意大為驚嘆。這可以製造氣氛，對舞的本身並沒有十分大的關係。玄宗所作的還有“光聖樂”，舞者八十人，烏冠画衣。唐玄宗平了韦后之亂，這個舞是把他作為中興之主來歌頌的。還有一個“龍池樂”——玄宗沒做皇帝的時候的一所房子，忽然地陷成池，水越來越大，就在那里新建了一所宮殿名曰興慶宮，特制“龍池樂”以為紀念。舞者十二人戴蓮花冠，手執蓮花而舞，據說是非常優雅而美麗。

以上所談的都是隊舞，規模最大的九百人。在隊舞之中還有個最特別的就是“嘆百年舞”又名“嘆舞”，唐懿宗咸通中（860）同昌公主死後，皇帝和皇后悼念不已，伶人李可及就作了這個舞，配着淒惻動人的曲調和歌詞，據說听者都流下淚來。這個舞地下鋪着画着魚龍的地毯，舞人盛飾珠翠。有人形容舞後地上珠翠可扫，可以說是個相當奢侈的抒情舞。李可及是一個多才多藝的人物，會唱會舞，尤其長于談諧。大中初（847年左右），女蛮國來朝，使者戴金冠，滿身纓絡，李可及根據這個編成“菩薩蛮隊舞”。

歌頌皇帝那些舞都是規模很大而內容空虛，不管字舞多么巧妙地擺出“聖超千古、道泰百王”一類的標語，就舞蹈本身說是一種枯燥無味的。那些既不能隨便搬演，而且每個皇帝在位的時期都不很長，只要一死，歌頌他的樂舞就失去了效用，所以都不能成為保留節目。有些比較輕便而藝術性比較高的舞蹈，就流傳得比較久遠。

（2）唐朝小型娛樂性的舞蹈有健舞軟舞之分，據崔令欽

教坊記段安节乐府杂录載健舞有：“阿辽”、“柘枝”、“黄麾”、“拂林”、“大渭州”、“达摩”、“柘大”、“阿连”、“剑器”、“胡旋”、“胡腾”等；軟舞有：“凉州”、“綠腰”、“苏合香”、“屈柘”、“团圓旋”、“甘州”、“垂手罗”、“回波乐”、“兰陵王”、“春鶯囀”、“半社渠”、“借席”、“烏夜啼”等。“健舞”“軟舞”这个名称从唐代才开始有，可能是由印度来的。印度的舞蹈有健舞軟舞之分，都是单人舞。健舞印度語叫“但得哇”，意思是力量，是男人舞的，不太重視手式；軟舞叫“拉霞”，意思是感情，是女人舞的，重視手式；唐代对健舞軟舞的解釋有所不同，并不以男女分，而是以舞的性質和形态来分的。例如“剑器”、“柘枝”归在健舞之类都是女人舞的。大体凡动作比較爽朗快捷剛健的称之为“健舞”，动作比較舒徐安詳溫婉而表情比較細膩的便叫做“軟舞”。健舞軟舞多半是单人舞，“柘枝”原来也是单人舞，后来才发展成为“双柘枝”的。根据教坊記和乐府杂录所提舞的名称，大致看得出健舞外来的比較多，軟舞自己創作的比較多。健舞軟舞最初好像分得很清楚，及至新作的舞不断增加，有些就难于归类，久而久之也就不提了。

宫廷的队舞看排場看熱鬧，单人或双人舞那就得看功夫。傳統节目像“明君”“兰陵王”就是单人舞，晋朝的綠珠以舞“明君”著名。唐代单人舞的創作如“剑器”、“春鶯囀”、“綠腰”都是非常有名流傳久远的。“霓裳羽衣舞”無論是从白居易的詩或太真外傳看，都像是单人舞，即使有宫女陪伴着舞，也是特別突出个人的。这个舞流傳到宫外，有的士大夫家或者其他地方都有傳习。这个舞文宗时(827年左右)可能有所发展，据

說隆重宴会时表演此舞，規模頗大，有教坊曾进霓裳舞女三百人之說。

“劍器”是民間的創作，开元初年杜甫还是小孩的时候，就看見公孙大娘的表演。照杜甫的詩“观公孙大娘弟子舞劍器行”看，他見公孙大娘舞劍器是在廣場上許多人圍着看，要不然就不能觀者如山，小孩子也不能跑了去看。誰傳授給公孙大娘不得而知，也可能就是她个人的創造。她傳的弟子不多，而別人會這個舞的也很少。杜甫在他的詩序里說：“……宜春梨園二伎，坊內人及外供奉曉是舞者，圣文神武皇帝初，公孙一人而已。”劍器舞的是劍還是別的，有不同的看法，据我們的研究，說舞的是劍，最為近似。有人用劍器舞曲舞別的，那是另外一回事。至于清朝人所見舞彩球說是劍器，那不能把千年以下的事和千年以上的事算在一本賬內。這個問題將在后面專題論述。這個舞在当时由民間入宮廷，流行在士大夫間，也在民間各處演出，从杜甫的詩里就看得出需要高度的技術，而且当时許多女子因为看到这个舞，都欢喜学公孙大娘穿上軍裝。司空圖劍器詩：“楼下公孙昔擅場，空教女子愛軍裝。”可見影响不小。

“春鶯囀”是名乐工白明达所作，皇帝听見黃鶯叫，感觉到春天的愉快，他便作了一个曲子，配上单人舞，看起来还是有些詩意的。这个舞曾經流傳到日本，后来朝鮮也有了。“綠腰”也是唐时創作的单人舞，它的名称在許多詩文里經常提到，怎么舞法不得而知，但从南唐韓熙載夜宴图里可以看到仅仅的一个动作。“楊柳枝”也还是很有詩意的舞，单人舞或是

几个人舞不得而知。“解紅舞”是用两个女孩子舞，可能是受了“柘枝”的影响创作出来的，和凝解紅詞說：“百戏罢，五音清，解紅一曲新教成，两个瑤池小仙子，此时夺却‘柘枝’名”，似乎說这个新作的舞比“柘枝”还好。

“霓裳羽衣舞”可以說是我們历史上有名的舞，它的得名由于楊貴妃，尤其是詩人的咏叹，增加了它的声誉。这个舞曲据說是根据婆罗門曲改作的，王建的“霓裳辞”也說听起来有些像念經：“一声声向天边落，教得仙人夜唱經。”这个曲子有佛曲的成分自可想見。采取这样的曲子制舞，无非是想把舞者幻化为仙姬，所以首先从服飾装束設想，創造出仙女的形象：霓裳就是像云一般的裙子，羽衣就是綉着羽毛的衣。所謂“羽化而登仙”，穿上这样的舞衣就有飘飘欲仙之致。要一个美人看她美得难于形容，只好說她是仙子，詩人咏叹“霓裳羽衣舞”就說：萼綠華許飞琼从天上下来了！这个舞的特点：一开始音乐奏的是緩慢的散板，舞者不动，奏到中序上板，就按着节拍舞起来。节拍由緩而急，舞姿呈各种变化：有时斜拖着裙子好像駕云似的凌波微步；有时像風卷雪花般地旋轉；有时忽然翻身回顧如受惊的游龙；有时又像长上翅膀，要乘風飞去；最后节拍慢下来，仙子回到人間。看来这个舞从編曲、制舞、排身段到服装設計的确是下过不少工夫，总的說也还有些詩意，形象华美，而且和其他的舞不同，变化比較多，艺术性比較高，不象歌功頌德的队舞那样一覽无余，它还是比较有可回味。乐曲由散板入拍，逐渐加快，最后忽然慢下来一收，在当时也認為是比較新穎的。

关于唐代的舞蹈创作略如上述，有的亡失，有的不见记载，无从得其全貌，总的看起来唐代的舞蹈艺术十分发达，繼承前代的不断有所发展，吸收外来的经过消化逐渐变成自己的东西，因此创作也发展了各种形式，可以說一时集中外古今之大成。当然跟现在不能比，我們也不能把今天我们的艺术思想去要求古人。但从唐代乐舞的成就来看，也可見中国人民在艺术方面的聪明智慧和豁达大度、兼容并包的精神。

在敦煌曾經发现唐代的舞譜，可惜不能讀，唐代也还有一种交际舞，謂之“打令”，是宴会时行于宾主之間的一种舞蹈。这类交际用的舞汉朝就有，晋朝也有，是士大夫宴会时的一种礼节，大体主人先舞一舞然后請客舞。汉朝的这种舞似乎还必须要轉，长沙定王舞时不轉，皇帝問他为什么，他說：“长沙地小不足以回旋。”晋朝还有主人不舞讓客舞而弄得不欢的。唐朝的“打令”据說有招、搖、送、接四种姿势，究竟怎样的不得而知，在宋朝就早已失傳了。

五 舞蹈艺术来自民間

(1) 以上所談大多是行于宫廷和士大夫間的舞蹈，但不能說所有那些舞蹈都是从宫廷产生的。舞蹈起源于劳动，原始时代舞蹈和劳动是紧密結合着的，祭祀的仪式无非是求丰收、祝胜利，对自然斗争的表现。后来舞蹈的性質逐漸有变化，形式也越来越复杂，但是古代帝王所造的文舞武舞最初也不是完全脱离生活的，在当时着它的作用。即使唐太宗的“破陣

乐”，最初也并不为歌颂功德，而是应当时战斗的需要而产生的。用的乐曲是当时民间流行的曲调。战斗击刺之容是士兵的动作，歌词是通俗的词句，也只有这样才容易在军队里行得开。进入庙堂之后，乐曲经雅乐专家修改，歌词由文人修改，舞蹈从新编制，便成了另外的东西，基本东西还是来自民间。

所有舞蹈艺术的积累不是靠封建统治者而是靠艺人，创造、传授、继承、发展、传播都离不开艺人。宫廷的艺术无不从民间而来，有的是经过专业艺人加工美化了，也可能反过来影响民间，有的僵化了便趋于衰落以至灭亡。只有在人民中生了根的东西才能够维持久远。封建统治者把知识当作少数人的私有财产，对艺术也采取独占的态度，所以范围越来越窄。唐宋以来都有禁舞的条例，也和过去明清禁止乡村演戏一样，大约有三种理由：表面是说怕违农时耽误耕种，实际一来是由于等级观念，认为舞蹈只能是宫廷和士大夫间的娱乐，平民不得擅用。在上者尽管荒淫无度，对人民便说舞蹈也会有伤风化。尤其重要的是怕借艺术表演聚众起义。不用说这种想法是愚蠢的。封建统治阶级对乐、舞似乎是很喜爱，实则作为仪式的不过奉行故事，作为娱乐的看过就完了，并不给与足够的重视。正史官书只载歌功颂德或者有关皇帝的材料，至于名歌者、名乐工、名舞蹈家，只可能就特别突出的偶然提到。历代以来被埋没的艺术天才当不知多少。古代的舞蹈举得出名字来的象“巴渝”、“明君”、“白紵”、“兰陵王”、“踏摇娘”、“胡旋”、“胡腾”、“柘枝”、“剑器”、“狮子”、“杨柳枝”、“鹑鸽”等等都是民间的创造。每一种舞蹈的擅长者也绝不止一个人，但谁能

知道呢！

隋唐的乐工都是奴隶，唐朝的太常寺音声人（乐工在“官贱民”当中等级是最高的）因为要参加御前和郊庙祭祀的演奏，不能不把他們的身分提得高一些。偶然也有个别最得寵幸的封了官，但还是被人看不起的。从晋一直到唐宋，門第的界限非常严，高門只和高門通婚，各級的奴隶只能和他同級的通婚。有的大臣犯罪，子孙淪为乐工，就成为奴隶，不作为良家子看待。一般老百姓称为良民。乐工是在良民之下的。歌舞的女子身份就是妓女，宮廷教坊的叫做“宮妓”，招待官府的称为“官妓”，屬於军队的叫“营妓”，达官貴人家里还有“家妓”。各种的妓女也分不同的等級：宮妓以宜春院的“內人”等級为最高，其次是“宮人”，再其次为“搗彈家”。官妓营妓也分等級，象有名的薛濤就是高等的营妓。有許多的官妓营妓都通文墨，能詩能写能画，能歌能舞，但尽管如此身份还是贱民。官吏們可以随便糟蹋她們，可以随便拿她們作为礼物贈給朋友。家妓即使已成为姬妾也可以轉贈，甚至于有以爱妾換名馬傳为美談的。唐朝的音乐舞蹈那样发达，男女音声人的功績是不可埋沒的，正由于被贱視的他們的聰明智慧和努力，發揮創造而获得了偉大的成就。

（2）民間的舞蹈在士大夫們的笔下是不屑一提的。散乐百戏可以說全部来自民間，其中外来的也是民間的，他們尽管也有机会在御前表演，可是在乐舞当中等級最下。百戏以杂技为主，其中也有歌舞，有滑稽表演，有的有名的舞是从杂技衍变来的，汉朝的“七盘舞”就是很好的例子。“劍器”原来也可能

是杂技之流，但据杜甫的诗和各种记载，公孙大娘所舞的确是很漂亮的舞蹈，已不同于杂技。百戏集中起来在都城表演，散开来可以到各处地方深入民间。民间的舞蹈艺术，原来是生动活泼，富有生命力的，一入宫廷排场有所扩大，技术有所提高，但是由于种种限制，素朴健美奔放之美必然有所减少，可是在民间表演的时候，风格仍然会复其旧观。艺术的享受是人生所必要的，即使被封建统治阶级独占了，劳动人民也会不断进行创造。看中国几千年来的历史，歌舞和戏剧从劳动人民中接连不断涌现出来的是多么丰富，不过还没有很好的总结了。

(3) 历史最长，从远古到现在还保存着的可以算是“傩舞”和“巫舞”，“傩舞”是专门驱疫鬼的，大约是一年举行一次或两次，后来在民间也有专门傩舞为人求福医病的，有时并作为娱乐，进一步还表演简短的故事。“巫舞”和“傩舞”不同的地方就是它不仅是驱鬼，并以歌舞迎神，把神迎来了他就装神，同时以歌舞以娱神，并以娱人，末了把神送走。唐代的风俗，送神以后，还把祀神的酒，敬邻里。“傩舞”的规模比巫舞大，可以很多人舞，“傩舞”是戴着面具舞的，现在江西、广西各省还保存着多种木刻的“傩舞”面具。唐朝对“傩舞”的记载不多，只有关于宫廷驱傩的记载。关于巫舞有许多诗人的咏叹。当时盛行女巫，如王建的赛神曲就说：“男抱琵琶女作舞”。李贺神仙曲：“画弦素管声浅繁，花裙綵纛步秋尘”，生动地描写着女巫的舞态。“傩舞”“巫舞”迎神驱鬼，由于古代的人还不懂得病菌传染的道理，以为都是由于疫鬼作怪，借此以赶走疫鬼，求保平安。

这类的歌舞并不成为宗教信仰，只是由原始时代傳來对自然斗争的一种風俗。久而久之人們也不大相信，它的祀神的意义减少了，而娱乐的性質增加了。唐宋女巫盛行，以后歌舞的女巫大約是被禁止了，各处跳神的都由男扮女装。“儺舞”还有一个特点就是它表演許多劳动的神，如劈山开路的巨灵，教人耕种的后稷，教人紡織的紡織娘，教人养蚕的嫫祖等，盛情歌頌劳动。“儺舞”、“巫舞”实际上是紧密和人民生活結合着的。人民的生活改变了，思想改变了，表現的方法自然会改变，这是不用說的。到了科学逐渐进步，这类的舞就失掉了意义。

舞蹈艺术从民間創造出来的极为丰富而多采，可是采風的官不理睬，民間艺术家自己不能記錄保存，再加以遭遇飢荒变乱之災，而平时又被封建統治者摧毀，喪亡不知多少；有的旋生旋灭，另一方面也旋灭旋生，可是年深月久，終于被講道德說仁义的老爷們作为不良風俗压了下去；但尽管埋藏在地下，种子还是活着的。有些舞蹈和百戏的名称在汉代和宋代都有記載，唐代独闕，不能因此就断定唐代沒有。有些古代的舞蹈流傳在民間的，尽管极不完整，还总有一些遺留在各种艺术表演之中，特別在戏曲艺术里头最为明显。即如我們經常見到的舞龙、舞獅、舞劍、舞袖和其他戴面具的舞蹈等，都来源很远，有的公元前就有了記載，而舞蹈是在記載之前就有了的。現在各兄弟民族的舞蹈，虽由于长期在封建統治下的閉塞和贫困之中，无从发达，但是也正由于他們多数处在边远地区，皇帝對他們管不了那么具体，礼教的束縛也不如中原地区那么厉害，他們有的还保存着比較完整的舞蹈艺术系統。总的

看来，中国的舞蹈艺术无论从那方面说，几千年来在民间一直保持着传统。有时表面上看是断了，断而不绝，到了光明的时代，优秀的种子经雨露的滋润，和风的扇吹，就会普遍开出烂漫缤纷的花朵。

六 唐代舞蹈的衰败

唐代集中了当时中外古今的许多种乐舞，其特点就是：规模大，样式多，色彩丰富，新作旺盛。其中舞蹈和歌唱和诗和朗诵的结合，特别成为中国戏曲形成的主要因素。唐朝乐舞最盛时期只在初唐一百年中，那一时期国势是比较强，经济比较稳定，可是政治和社会都日趋于衰朽。均田制的虚伪面貌揭开了，贵族豪门兼并土地，许多农民破产流离失所；还有就是侵略外国，劳师远征，既耗费钱财，又使内地杂居的胡人越来越多，而没有给与适当的安置；劳动人民和统治阶级间的矛盾、民族间的矛盾一天一天的尖锐，两者交織起来，这是主要的。还有，每逢开国之君，多少懂得些缔造的艰难，也关心些民间的疾苦，一到子孙辈，吃的是现成饭，除掉享受之外就会热中于大权的争夺，李世民还没有死，两个儿子争立，李治一死，武后临朝，武后被推翻，接着就有韦后杀死中宗的事情，当权的李家闹了一套窝里翻。而藩镇跋扈，斗势争强，中央政权越来越管不着他们，造成分裂的现象。象安祿山那样的野心家，利用机会干起来。唐玄宗李隆基因为干掉了韦后，恢复了李家的统治，便成为中兴之主。开元天宝，史称盛世，实则是唐朝

极盛而衰的时期。李隆基是天才的音乐家，精通音律，打羯鼓的妙手，但是他不是一个好皇帝——专门縱情声色，过着极奢侈的生活，渔阳鞞鼓一来，他就只好把楊貴妃杀掉逃到西蜀。安史乱后元气大伤，政治上越来越腐朽虚弱，又经过从742年到820年七十余年朝廷与藩镇（中央政权与地方政权）的长期战争，到李純时代（820年）好容易削平藩镇，得到暂时的有限度的统一，可是为时不久，各地大小农民起义，到860年黄巢起义，880年占长安。到907年唐朝就亡了。

政治经济的基础摇动，艺术必然无从发展，何况经过大乱。安史乱后，宫廷的乐工流散各地，有名的李龟年也逃到江南，从此以后因为局面一直动荡不安，乐舞的规模再没有可能恢复。唐朝的黄金时代也一去不可复返。白居易的诗说：“半朽迎风柳，踟蹰立马人，开元初种树，长庆二年春。”诗中半朽的柳树就是指的唐朝的局面，事实上这棵树是一直朽下去了。

封建时代那些皇帝和那些贵族富豪没有谁能创造财富，财富都是劳动人民创造的，他们以为有了权力就有了一切，他们非但对乐舞，就对一切文物，因为不劳而获，得来很易，也就不十分爱惜，暴发户出败家子，他们就是一群败家子。大国主义的虚骄，败家子的行为，就使人民受到无限的损失，舞蹈艺术的销亡不过是最小的一端而已。

1959年1月27日初稿

1959年2月1日修改于北京西郊

獅子舞

舞獅子是中国民間普遍流行的一种群众性的娱乐，在新年或喜庆节日，往往有獅子出場。但有时是舞獅，有时是舞龙，有时是舞獅兼舞龙。有的地方獅子比龙要普遍一些。

各地方因为風俗习惯不同，舞獅子也不一定在逢年过节。据说山东有的地方在出殯时舞獅（見中华全国風俗志）；安徽有用獅子到病人房里去驅魔的。这种風俗当然是个别地方的。一般舞獅子，大多是用为年节的娱乐。近三十年来也用于某些庆祝会上。

唐朝以前很少談到獅子舞。在唐朝，獅子舞是屬於立部伎的龟茲部。据“乐府杂录”“龟茲部”条說：獅子有五个，叫做“五常獅子”，分五种顏色，每一个獅子有十二个人伴随着，戴着紅抹額，穿着画衣，手里拿着紅的毼拂子，叫做“獅子郎”。舞时所用的音乐，叫“太平乐曲”。据“通典”里說：“五常獅子”也叫“五方獅子”。獅子本身披着毛衣，舞的时候象其仰俯驯狎之容。每头獅子有两个人拿毼拂子去逗弄它，另外有一百四十个人跟着这五头獅子歌舞。乐曲也是太平乐。这是唐朝当獅子舞进入宫廷时的盛况。当时除宫廷外，獅子舞在军队里也很流行，許多边将都欢喜它，同时散入民間，为大众所接受了。



河北保定专区的狮子舞

叶浅予速写

白居易西凉篇里所說：“西凉伎，假面胡人假獅子，刻木为头絲作尾，金鍍眼睛銀帖齿，奋迅毛衣摆双耳……”对獅子的形象描写得很清楚。这和我们現在獅子舞中的獅子样子，是差不多的。

照以上所說，獅子舞是从西域来的。那末究竟是从中亚細亚来的？或是从別的地方来的？就难于考証了。至于獅子舞傳到中国的時間，可能在南北朝或隋朝。隋朝的十部伎中，已有龟兹等部。一千多年来，直至現在，獅子舞已經成为和我们人民血肉相連的民族舞蹈。

按獅子产于非洲和南美洲，舞蹈里的獅子的样子，当然跟真獅子的样子不同；它可能是根据傳聞和当时当地的風俗信仰相結合而創造出來的形象。它把一个百兽之王神化了，也艺术化了。

我國各省都有獅子舞。也各有特点。湖南的獅子舞，据我年青时所見，除了跳跃以外，还做些舐毛、搔痒、打滚的动作。“獅子郎”（湖南叫“回回”）戴一个大罗汉头的面具，手里拿把大蒲扇逗弄獅子。但在湖南，獅子舞本身不是主要的节目，主要是比武，每逢獅子出来，后边必有一大群人背着刀枪棒棍等兵器跟着。大部分是表演武术的。如果一个地方出两头獅子，彼此就要避免碰头，不然就可能引起械斗。广东的獅子舞也有相同的性質。可是他們有一种表演叫“采青”：观众把一个紅封包（由大家湊的錢）和一棵青菜，用根竹竿挂到三层楼甚至四层楼那么高，玩獅子的伙伴就用叠罗汉的方式搭成人梯，讓獅子一步一步爬上去，最后玩獅子头的爬到最高的那个人的肩

上。等獅子張開口，咬住封包和青菜的時候，打鼓打鑼的人，就高興得幾乎要把鑼鼓打破，觀眾的鞭炮山崩地裂似地響起來，群眾發出狂風暴雨般的歡呼。廣東獅子也有跳桌子、過橋等表演。江北的獅子舞是用五張桌子疊起來，獅子從桌子底下穿過再往上爬，爬到最高一層跳下來，這叫做“穿桌子”。聽說四川的獅子可以跳十三張桌子。河南的獅子舞聽說是由五個獅子組成的，一個太獅，四個少獅，這可能是“五方獅子”的遺意。

北京的獅子，據老舍先生的介紹，多半是棚匠師傅玩的。我在高碑店見過“童子老會”舞的獅子。聽說獅子頭最輕的六十斤，最重的九十斤。我如果在五十歲以前，必定要去舉着試試；那回我可沒敢動。可是只要走近去一看那個獅子頭跟脖子上的銅鈴，就知道絕非普通人能舉得起的。那一次兩位玩獅子的人都是瘦瘦的，但獅子可玩得很活。大約北京的獅子是以摔跌見功夫。一個年青小伙子舉着一個八、九十斤重的獅子頭還能玩出花樣來，那就真叫不簡單。這和廣東的“采青”比起來當然是另一種功夫。

在這次全國民間音樂舞蹈會演的節目里，我看到了保定的獅子舞。獅子是加工製造過的，形象頗為美麗。最難得的是前後兩個人合作得非常好，讓人看着不感到是兩個人，只感到是一隻獅子。而且是一隻健康美麗活潑可愛的獅子。他們跳的是五張桌子；可是在桌子上不疊桌子而用板凳。他們的攀高和跳躍都非常干淨，沒有不夠也沒有多余，而且一個動作和一個動作接得很緊，輕捷、流利而準確。“獅子郎”用綉球引着獅子做各種表演，彼此的感情是連貫的，所以看上去不會感

觉生硬，这是难能可贵的地方。

一般的獅子大半都只用一幅布，画上毛紋；爲着跳躍的便利多半不用尾巴；主要是看玩獅子頭。可是這一次保定的獅子舞，很注意後部。後頭那個人非常着重，當玩頭的人跳躍和獅子前腳踢起來的時候，後面那個人所扭的分量是很重要的；這不但要氣力頂得住，而且要使獅子的前半身和後半身配合成爲一個整體，這才顯得那獅子是有生命的、有感情的。我們所求於雕塑和舞蹈的不也就是這些嗎？所以說保定的獅子已經不僅是武術的表演而且是藝術的創作了。

廣東的“獅子郎”也跟湖南一樣戴個大和尚頭，不過他們不叫“回回”而叫“達摩”，手裏有時拿拂塵，有時拿蒲扇，有時也拿一個綉球，做許多滑稽的動作和表情。這一次保定的“獅子郎”是一個北方的農民裝束，不戴面具，顯得也頗自然。儘管世界上絕對沒有這樣一種獅子，可是只要你舞得活，舞得有感情的，也就變成了一個有生命的創作，不會因形象的誇張而妨礙想象的真實，觀眾似乎感到的確有那么一種猛獸，被人在馴服着。因此“獅子郎”不戴面具也並不顯得很不調和。不過我以為“獅子郎”的動作還可以更誇張一點，如翻跌、筋斗、跳高之類的武功似不可少。這樣會更調和，會增加更多的趣味。

獅子舞在民間流行了千數百年，是純粹的民間藝術，它表現着體力和智力，是健康的、美麗的、值得加工整理的一個舞蹈。我們古代的獅子舞既用“太平樂曲”，我們現在除了大鑼大鼓之外，是不是也可以加奏一些管弦呢？

1953年4月

看了苏联舞剧“巴黎圣母院”以后

凡看过苏联国立莫斯科音乐剧院的芭蕾舞剧“巴黎圣母院”演出的人，都会受到深切的感动，我就是其中之一。

这个舞剧是根据法国十九世纪浪漫派作家维克多·雨果的长篇小说“巴黎圣母院”改编而成的。这一部小说的中译本有四十万字，这样长的一部小说改编成舞剧，两个半小时演完，如果不是实地看到演出，很难相信能够做到如此的集中和概括。

这个舞剧运用了小说中的主要情节，理出了故事发展的一条明显到一見就能了解的线索，通过几个主要人物极其鲜明、极其生动的形象和贯串动作，充分地表达出作品的主题思想。

雨果的原作以极大的憎恨，无情地暴露了中世纪宗教权势统治的黑暗，和贵族阶级的卑鄙齷齪荒淫无耻；统治者对待人民残酷到不可思议的地步，被统治的人民就只有忍冤受屈、度着悲惨的岁月。当时的审判制度所表现的只是混乱、恐怖和审判官的昏愦糊涂。草菅人命的审判官，经常轻描淡写地判决死刑，作为镇压人民的工具。绞刑架上经常一排一排地挂着冤屈者的尸首。舞剧中的女主角爱斯密腊耳达就死在巴



“巴黎聖母院”中的爱斯密拉达

李克瑜速写

黎圣母院前那个绞刑架上。雨果对当时被压迫的人民表示着深切的同情。

这个舞剧表达了原作的人道主义精神，充分地显示出这一作品的人民性。非但如此，这个舞剧极力尊重原作，同时也把过去浪漫主义创作方法不健康、不大近人情的描写部分洗刷干净；有力地揭露了道貌岸然的圣母院副主教和满身金光灿烂的贵族的伪善、堕落的本質和猙獰的面目。同时体现了健康的善良的人民形象，突出了阶级矛盾。原作的创作方法代表着十九世纪的浪漫主义，现在这个舞剧的创作方法则是社会主义现实主义的。这个舞剧富有深刻的阶级教育作用。

这个舞剧表现了高度的思想性和艺术性。它的主题思想貫串全局，每一个舞蹈动作、每一个音乐旋律都有机地結合着主题，从头到尾一气呵成。思想性和艺术性結合成一个完美的整体。当你感到美到极点的地方，艺术的感染浸到你心的深处，作品里的思想也同时融汇在你的感受之中。艺术的表现必然建立在高度的技术基础上，苏联国立莫斯科音乐剧院所有的节目都証明了这一点——編剧、导演、表演、音乐、舞蹈、舞台美术以及所有的舞台艺术无一不表现着高度的技术。苏联的舞台艺术有着优秀的傳統，因之，也就有着丰富的技术积累。如果不是这样，就不可能通过芭蕾舞創造出那样多的生动的人物形象；不可能表达那样复杂而深厚的思想感情，也不可能两个半小时中，把一个内容丰富的长篇古典作品完满地介紹給今天的观众，使他們得到深切的感动。

这个舞剧是从一个簡短的序幕开始的。“天鵝湖”的序

幕处理得非常好，这个戏的序幕和“天鹅湖”的序幕有异曲同工之妙。疲病交迫的妇人古杜拉抱着她美丽的女儿小阿涅（长大以后叫爱斯密腊耳达）走到一个教堂的围墙下，晕倒在一尊圣象面前。一群茨冈女子经过这里，以为她死了，善意地给她盖上一条头巾，把小孩抱去抚养了。照原作古杜拉的女儿是在家里被茨冈人拐去的，给她换了一个驼背、跛脚、瞎一只眼的丑男孩子，以后他成了圣母院的敲钟人，名叫克伐济莫陀。舞剧的编剧把原作的这一段作了以上的非常妥当的改变，便真实地切合全剧的主题思想。古杜拉醒过来以后不见了爱女小阿涅，她疯狂地四处找寻，结果只拾到她女儿遗落的一只小红鞋。当她发现了茨冈女人留下的头巾后，从此对茨冈人恨之入骨。库兹涅佐娃饰演的古杜拉，不但表情很深刻，她的舞蹈步伐也深深地使观众体会到她心都要碎了的感情。这一简短的序幕描写了母亲失去了女儿，紧紧地抓住了观众的心，显示出浓厚的悲剧气氛的开端。

在以后的三幕中，描写了十五年后，长成了一个年青、纯真的少女的爱斯密腊耳达的悲惨命运。圣母院的副主教克洛德·佛罗洛在企图绑架和占有爱斯密腊耳达的卑鄙阴谋失败后，更陷害她为杀人犯，将她送上绞刑架。美丽可爱的爱斯密腊耳达的纯洁的爱情，遭到外表看来非常英俊而实际上却很荒淫、虚伪的皇室卫队长费勃的蹂躏。只有外貌丑陋而内心善良的敲钟人克伐济莫陀和爱斯密腊耳达的同伴茨冈人，以及贫民群众才是真心的爱护她。疯狂的母亲挽救不了临刑前才找到的心爱的女儿，一个无辜的少女就这样冤屈地死在当

时教权的黑暗统治下。

列金娜天才地創造了爱斯密腊耳达美丽而动人的形象，她和皇室卫队长費勃的三段双人舞：当第一幕被巡夜队解救后向費勃表露的感激和害羞的心情；在第二幕第一場費勃的未婚妻的庭院中，表示了一个少女純真的、热烈的爱情；以及第二幕第三場在茨岡人酒店閣樓中相会时进一步的爱情的傾訴；这三段双人舞跟随着人物性格和剧情的发展一步步地深入，塑造了令人难忘的可爱形象。飾演副主教克洛德·佛罗洛的克列英在舞剧“天鵝湖”中創造了惡魔罗特巴爾特的真实形象，在这个舞剧中，同样活生生地創造了这个道貌岸然、阴森森的形象，特别是在地下室里向被囚禁的爱斯密腊耳达求爱被拒絕时，充分地暴露了这一人物的丑恶面貌，給我們留下深刻的印象。而杰林契耶夫飾演的敲鐘人克伐济莫陀虽然只有很少的几个动作，却真实地刻划了这一善心灵的动人形象。

我看了这个舞剧，那少女和神父的形象許多天一直在我面前，我們应当从这个舞剧里学习許多东西；首先，这个戏在帝俄时代上演时，由于沙皇的审查和命令，是当作一个茨岡女子冒險故事来处理的，以最后得到皇帝的赦免为結局。这样便仅仅符合权貴們的消遣目的，完全失掉原作的艺术光彩和入道主义傾向。从现在这样的处理，可以懂得悲剧的教育性。这个演出正确地表现了那个殘暴时代的气氛和那个社会的特質。剧中几个主要人物是那样鮮明：从副主教能够体会到中世紀教权統治的黑暗殘酷；从皇室卫队长費勃可以看出当时

貴族階級的荒淫、虛偽與殘忍。在被壓迫者方面，有天真無邪的少女愛斯密腊耳達，她的媽媽古杜拉和她的女友，一見就引起人們深切的同情。至於那個敲鐘人克伐濟莫陀，他的相貌很丑，可是他有熾熱的正義感。他們被不公平地拋弄在生活的外面，可是他們始終保持着純潔高尚的靈魂。劇中的英國人和貧民群眾在那個時候雖然還沒有覺醒的表現，但已經看出他們的力量並不是可侮的。這樣的悲劇是有很大的積極性和深刻的教育意義的。

其次，這個戲雖是根據雨果的小說改編的，整個的看來卻是一個新創作。導演、作曲和演員都發揮了可貴的創造才能，無論從那方面看，都顯示出高度的政治修養、藝術修養和極其純熟的技巧鍛煉。我們可以从整個的去學習，也可以從分析片斷去學習——例如創造人物形象、處理上下場、舞台調度等等。至於音樂和舞蹈達到美妙的極致，舞台美術的情調、風格、樣式和色彩，也都極為調和。同時，從這個戲里完滿地顯示了集體藝術的集體主義優越性：從頭到尾把每個人的表現分開來看，各有特點，各有專長，各有創造；總起來看則是一個整體——那麼完整，那麼統一，那麼諧和！這才能產生力量。——這是我們必須爭取學好、必須在創作中做到的。

第三，蘇聯國立莫斯科音樂劇院的舞劇繼承了俄羅斯舞劇的傳統，根據斯坦尼斯拉夫斯基演劇體系的創作方法，灌注了新的精神和許多新的元素，他們反對考一套和無意義的舞台形式。舞劇導演布爾梅斯杰爾在介紹舞劇“巴黎聖母院”的文章里說：“全體工作人員把他們的全部精力都投入到這個舞

剧中，把創造生动的、使人信服的、毫无舞剧公式化与虛伪的形象当做自己面前的任务。”从这里我們可以看出，苏联的艺术家是怎样对待傳統的艺术遗产的，我們正應該把这样的精神和經驗运用到戏曲改革工作中去。

最后，我們也应该从这个舞剧的演出中，学习到把一个古典作品搬上舞台，为着突出它的人民性和傾向性，为着更真实地反映生活、加强說服力，經過慎重的通盘筹划，不妨把个别情节加以适当的更动。把这个戏的序幕和某些个别部分拿来和原作比較一下，便能得益。

我觉得，我們应对剧本、导演、表演、音乐、舞蹈、舞台美术以及音乐剧院的組織領導工作各方面，进行有系統的学习研究。那样，对于中国的舞台艺术各方面将有絕大的帮助，获得最好的营养。我也和其他的观众一样庆幸能看到这样好的演出，它給予中国艺术教育的巨大而美好的影响，将一步步扩展到中国人民中去。

1955年12月

我看到了具有高度感染力 的舞蹈艺术

艺术之所以可贵，正因它感人之深。看了苏联舞蹈家珈丽娜·乌兰诺娃和塔馬拉·哈儂的表演，其感染力强到不可思議，好像每条神經每个細胞都被渗透，是喜悦，是愉快，是美，我不知道怎么說好，我只能說我真正感到艺术的力量。

乌兰诺娃是全苏联的人民演員，她的表演是舞蹈艺术最高度的表现，当她表演的时候，动作、表情、线条、音乐、节奏、韵律，沒有一样不統一在她的思想感情之中；音乐的旋律、节奏和她的表情、动作，完全融合在一起，成为整然渾然极其諧和的一体。她掌握了高度的技术，就看不出她运用技术的痕迹，这是異常难能而可贵的。我国舞蹈家戴爱莲同志說：“乌兰诺娃的舞蹈，超过了希腊的雕塑。”我同意她的話。希腊的雕塑，是古代优秀艺术家的作品；乌兰诺娃是今天苏維埃社会主义共和国联盟的人民艺术家，她的創作超过希腊的古代艺术，是毫不为奇的。

在莫斯科我看过她表演“天鵝湖”，又在电影里看到她表演“罗米欧与朱丽叶”，我早有以上的感觉。这一次她到北京表演的不过是古典舞的片断和一些小品，我們很难对她的艺



烏蘭諾娃在“天鵝之死”中的舞姿

李克瑜速写

未作全面的了解，可是就只这一点，已足够使人惊讶。我們听到有一个从来没有看过苏联舞剧的观众，他說：“她真象个仙人哪！”我想这个感情是共通的。

她不仅是一个苏联的人民演員，也是有全世界声誉、为劳动人民所喜爱的艺术家。去年她到意大利，就有很多人从法国、英国坐飞机去看她的表演，有些反动份子想禁止她上演，可是意大利的人民起来反对，結果还是胜利地演出了。

十三日她到了中央戏剧学院，我們演了几个节目招待她，其中有一个节目是歌剧“青年迷卫軍”中的一段插曲——奥列格的母亲唱的一段，是用俄文唱的。她很称赞演唱者的技术和音乐修养。另外有一位同志說不仅是俄文发音不够正确，而是歌唱者沒有能够充分掌握人物的思想感情。奥列格的母亲当她的兒子被抓去了，她不单只是悲哀，而是反抗的。我們的歌者唱得不够坚强，表現不出斗争性，就不象一个俄罗斯的母亲。——这种指出是非常正确的，必要的，亲切的。这令我們更深切的認識到，思想性对于一个艺术品是何等重要。和对苏联其他同志一样，我們对烏兰諾娃不仅是她高超的艺术，她深厚的友情也深深地感动着我們。

至于塔馬拉·哈儂同志，我們在电影里头和她見面的回数似乎比烏兰諾娃更多一点，所以一見了她好像很熟的朋友。她的采棉舞和其他几个舞，我們都不感觉生疏。她是一个很大胆很有战斗性的女性。过去在烏茲别克不管人家用石头打她，她第一个去掉了面紗。她是烏茲别克第一个出来跳舞的女子。她懂得四十种民族的音乐，她的舞蹈表現了濃厚的民

族色彩，她一个人的节目要一连演十个晚上才能演得完。她的舞蹈当中，表现了烏茲別克民族的特色，表现了新的生活和新的人物，她的唱歌和舞蹈都是来自民間的。她这一回到中国来，关于发展民族艺术方面，我們正好更多更好地向她学习。

苏联的舞蹈艺术有非常深厚的积累，他們的芭蕾舞学校，已經有一百四十余年的历史。十月革命以后，在列宁斯大林光輝的民族政策底下，所有苏联各民族的艺术，包括舞蹈艺术，随着文化教育的发展，得到了空前的发揚光大，許多人民艺术家，就成为革命胜利的旗帜。我們以高度的热忱欢迎他們，以无限景仰的心情向他們学习。

1952年11月

欢迎羅馬尼亞人民共和国 部队歌舞团

亲爱的弟兄們！你們——以莫耐斯古·考尔耐利烏为首的羅馬尼亞人民共和国部队歌舞团，把羅馬尼亞人民高度的热情，深厚的友誼帶到中国来；中国人民以高度的热情、深厚的友誼迎接你們。

不同的語言，需要用翻譯。但是，我們的眼睛，我們的欢呼，是不要用翻譯的。听你們歌唱，我們的耳朵靠近你們的心；看你們舞蹈，我們的心就追上你們的节奏；——在这艺术的喜悅里表达出我們兄弟般的感情。

你們的艺术表現着民族的优秀傳統；你們的表演，看得出是經過严格的訓練；你們所选拔的团员都有显著的才能。你們的到来轟动了北京，还要轟动很多地方，到处将受到中国人民普遍的、热烈的欢迎。因为，你們的艺术是屬於人民的，是战斗的，就很容易和任何国家劳动人民的感情相結合。为着实现共产主义社会，中罗两国人民有着同一的崇高目标；为爭取世界持久和平，我們守住同一条陣綫。我們的友誼就建立在为人类美好生活而斗争的基础上。

帝国主义者正在加紧制造灾难，想毁灭世界，尽管結果必

然毁灭他们自己，在他们进入坟墓的一刹那間也决不会放棄他們狠毒狂妄的幻想。我們和他們正相反，如詩人阿·托瑪所歌唱的，我們要“撕开天上的帷幕，进入幸福的世界”。我們坚决相信：“没有什么力量能毁灭和平与爱情”，世界上所有的人都会“被一个花环‘快乐’联系在一起”。

亲爱的弟兄們！我很欣幸在抗美援朝节节胜利的时候欢迎你們！在亚洲及太平洋区域和平大会召开的前夜欢迎你們！

亲爱的弟兄們！讓我們更紧密的拉起手来！讓我們把胜利的旗帜举得更高！为着扫除人类的灾难，为了爭取世界持久和平，前进，前进，再前进！

1952年9月



匈牙利“瓶舞”。

李克瑜速写

我喜爱匈牙利人民的艺术

我看了匈牙利国家人民文工团的音乐舞蹈表演。‘健康、美丽、愉快、活泼、朴素而爽朗的艺术形象呈现在我們面前。从这里，我認識了馬加爾民族优秀的气質，也認識了解放后匈牙利人民文化建設的精神。我看了还想看，听了还想听，我由衷地爱他們的表演！为什么？因为它代表着匈牙利的劳动人民的品質，承繼了匈牙利民族艺术的优良傳統，也蓄集了民間艺术的财富。他們的音乐和舞蹈来自民間，表演者都是从工农队伍中选拔出来的革命青年，他們的表演不带絲毫紳士气，更没有宫廷的气息。所以显得生气勃勃，充滿着胜利的喜悅。在这里我們看見了今日的匈牙利人民——正是他們，两年零五个月完成了三年計劃，正是他們，趙速度治愈了战争的創伤，在进行五年計劃的和平建設。今天他們的代表，匈牙利国家人民文工团的同志們来和我們見了面，来向毛主席献礼，这是多么令人兴奋的事呵！

他們每一个曲子，每一个舞蹈都充滿着热情，他們的表演技术都很好，乐队不过二十来个人，可是威力不小。音量宏大而声情并茂。李斯特的第二狂想曲，真不容易奏得那样好！最好的是他們演奏的时候絲毫沒有装腔作势，这种曲子拿給

学院派的乐队一奏，就会变成另外一种味道了。

他們的合唱队訓練得很好。在練声方面如果沒下过苦工，决不可能唱得那样諧和。許多曲子都唱得好，我最欢喜“頓巴曲”，“黄昏之歌”……唱起来，高唱低吟无不如意，高处不显得吃力，低吟处又和美異常，能把人唱到音乐里头去。

舞蹈我最喜欢“瓶舞”、“踢馬刺舞”和“紡織房舞”。我也喜欢献礼舞和結婚舞。我觉得这些舞都組織得很好。看得出是民間来的艺术，也看得出有适当的加工。吸引我們的并不是異国情調，而是一种青春喜悅之气。尤其可贵的是深厚的泥土气息。每一动作，每一呼吸，都和人民的生活紧密地結合着。

匈牙利的工作者们，向苏联民間艺术学习很多。但不是抄襲，不是摹仿，而是接受了一种启发，得到借鏡，認清了正确的方向，从事創作。一方面承受古典艺术的傳統，一方面深入民間，汲取无尽的源泉，也从兄弟国家取得經驗，这和我们所走的路是一样的。因此我們看他們的表演感到亲切。我們願多多向匈牙利国家人民文工团学习，他們此次來訪，在中国人民的精神生活中留下了深刻美滿的印象。

1952年4月30日



沈 清 傳

李克瑜速写

唱剧“沈清传”的艺术成就

讀神仙傳，据说有一种千日酒，喝了醉千日。这种仙酒只能使人沉醉不醒，沒听说有別的好处。看“沈清傳”就好像进了一个彩色繽紛、芬芳四溢的花园，把人陶醉在青春的喜悦之中。

戏里头为人所喜爱、得人同情的人物，总是为了正义、为了爱，或者为了一个理想坚贞自持始終不变的；或者为了一个純洁的愿望牺牲自己成全別人的。沈清便是一个天真純洁、欢喜劳动的少女，为了解除父亲的痛苦，要使她父亲已經瞎了的眼睛重見光明，便不惜投身去祭海神，以此感动了龙王，感动了玉皇大帝；她复活了，被送还阳世。她的父亲最初不相信，及至听她唱出最熟悉的、在她儿时他經常唱給她听的搖籃曲，他上前紧紧拉住女兒的手，他的眼睛忽然好了。跟着所有的盲人也都睜开了眼睛，看見了他們从来沒見過的光明世界。

像沈清那样心地善良、勤劳勇敢的少女不应当横死，死了也应当复活——根据人民这样的愿望，美丽动人的傳說故事便从民間創造出来。像龙王、玉帝这些神道本来都是出于人的想像，当要他們在故事中出場的时候，便都付与慈悲的性格。这样就使沈清从海底回到人間。这个故事在朝鮮人民中

流傳久遠，今天看到這個唱劇，由於它鮮明的傾向性加強了它的現實意義，這更顯示出編劇和導演的力量。

這個戲最引人入勝的就是朝鮮藝術的民族特點。我們一聽前奏曲，就被朝鮮音樂的旋律、節奏和樂器的音色吸引住了。尤其是玄琴、箏箏、羯鼓、長鼓的聲音，只要聽過一兩次朝鮮音樂的就不會忘記。一開幕，布景的綫條和色彩顯示出特有的東方情調。語言、動作、服裝、勞動習慣等構成朝鮮民族形式的基礎自不用說，歌的唱法和中國、日本、印度有某些相似之處，但又絕不相同。舞蹈的動作——無論是手的動作、腳的動作、蹲下、轉身的樣子都只能在朝鮮舞里見到。朝鮮的古典舞蹈和中國的古典舞蹈都曾受中亞細亞舞蹈和印度的影響，而且從歷史上看，我們兩國過去藝術交流頗為頻繁，在音樂舞蹈方面互相學習、互相影響之處甚多。可是朝鮮的古典舞蹈是朝鮮人民卓越的艺术創造，有其獨特的形式和風格，也和中國的古典舞蹈一樣是任何其他国家所沒有的。“沈清傳”里的音樂充分顯示着朝鮮音樂的民族特點，但是不是也曾以西洋交響樂為借鑒多少受些影響？我想是可能的。特別在配器方面，我覺得很好。彈的吹的拉的都在適當的位置發揮了應有的作用。音樂所造成的氣氛和戲的情節進展結合一致，逐漸把戲引向高潮。這都是我們應當好好地學習的。我們要學習他們如何整理遺產、發揚傳統，如何正確地學習外國的東西。

這個戲是神話劇，所用的表演方法却是現實主義的。導演把龍王和蚌兵嚮將以及像仙姬們都使之入化，把神當作人

来处理。沈清沉到海底就像到了另外一个国家，又被送回家里，这样做有一个好处，就是不会把人間和仙界分得太清楚，整个戏的风格也就比较容易調和。

演員們的表演都很朴素而真切。沒有过火的表演；沒有矜才使气的地方，恰如其分地演得入情入理。沈清（申又蓉飾）和沈瞎子（丁南希飾）圓轉自如地表达出內心的蘊蓄，頗为难能可貴。

有許多群舞的穿插，都安排得很好。有些歌剧的舞蹈場面加得很生硬，往往和戏脫节，看起来便不舒服。这个戏里的舞蹈和剧情結合便不觉得生硬。当龙王奉了玉帝敕旨送沈清还阳，一乘花轎抬出来，一个老仙人拉着她走上平台，下面舞队来回地牵引着彩色綢帶，沈清坐上花轎，几个仙人把她抬起来。这个場面处理得很聪明，很可爱。

布景設計布局很好，綫条色彩都很調和，适宜于这样一个歌剧，但似乎略为繁复一点。这是我能所提的唯一的意見。

这个戏分五幕七場。当看节目单时大家以为一定要演四个小时，結果三小时就演完了。从头到尾处理得簡洁，不拖沓。观众們虽然不懂話，对剧情都能了解，都精神飽滿一气貫注地看完，带着感动的心情回去。

我是个戏剧工作者，經常要看些戏。有时看得太多了，似乎感觉便有些迟鈍。“沈清傳”的清新气息使我回复到一个普通的观众，和大家一样得到艺术的、美的享受，这不能不对朝鮮国立民族艺术剧团致以衷心的感謝。

1956年12月

紧紧的握手，誠懇的学习

——欢迎蒙古人民共和国艺术团

我年青的时候喜欢騎馬，朋友們对我盛称蒙古的馬术，使我不胜欣羨，可是我只在影片和照片里看到蒙古的馬群；后来我見着蒙古的摔跤，那是一种很好的体育，也是蒙古人特別擅长的武术。摔跤的人走出場来雄健的姿态就很可爱。我想学沒学会，可是增加了对蒙古的向往。我不由得想起“天蒼蒼，野茫茫，風吹草低見牛羊”那几句古詩，在我的想像中蒙古是一个广大无涯，雄渾壯闊，富于詩意的地方。

最近，从我們亲爱的兄弟国家——蒙古人民共和国派来了文化使节，以奥云同志为首的艺术团到了北京，表演了音乐、舞蹈和杂技，我很荣幸地看到了这些精彩节目。

我喜爱蒙古民歌，也爱听馬头琴。尽管不懂蒙古話，也无从像音乐家那样去分析乐曲，我自以为能領会那种情調——我閉着眼睛听，似乎看見一望无际的草原，有数不清的牛群馬群和羊群；歌声在辽闊的土地上起伏，互相唱和。勇敢耐劳剛健純厚的蒙古劳动人民正在以高度的热情，忘我的努力建設自己的祖国。他們用齐一的步伐，在真理的太阳照耀之下，走上了自由幸福的道路。听他們唱吧，

我的馬儿多么駿，
比赛总是跑第一。
草原的气息多么芬芳，
它增添了生命的力量。

他們又唱道：

我騎着班馬
像曠野里的疾風一樣在馳騁着。
为了忠实于自己的祖國，
奔向一个美好的理想。

美妙的歌声表达出深厚的情感，他們是为了一个美好的理想“将一切最好的献給祖國”的。听了歌，再看“蒙古舞”、“牧人舞”等等舞蹈，带着浓厚的民族色彩的艺术把我們吸引到另一个境界，一幅庄严美丽的图画展开在我的面前。

至于杂技，表现的是体力和智力的紧密结合。体力不能支持当然不行，但是每个节目的組成和表演时情緒和姿态的掌握非运用智力不可。表演的时候要把注意力高度集中，但肌肉也还是要松弛，这才显得游刃有余。倘若精神略带紧张就表演不好，还可能出乱子。还有就是杂技要求純熟、准确而自然的技术。凡屬过于纤细、繁复、冗长、笨重或者形象不美，或者近似残酷的都不适当。需要使观众感到健康、美丽、活泼、机智。好的杂技表演不是要給与观众以口号教条式的教育，它可以使看的人注意力特別集中而給与以健康的、活泼的、机智的、美的刺激，增加精神上的活力，于身心都有很大的帮助。照这样說蒙古的杂技是很好的。無論是“柔軟舞”、“健身表

演”、“登梯”，技術都非常純熟、準確而自然，形象都很美，表演過程中沒有絲毫拖沓多余之弊，而是按着一定的節奏進行，起得干淨，收得整潔。的確令人感到健康、活潑、美麗而顯得聰明。

還有就是蒙古的藝術團很善于學習蘇聯，他們肯老老實實的學。“柔軟舞”比蘇聯的柔軟工夫沒有遜色。“獵人與飛鳥”也可以媲美。這些都是經過勤修苦練的。就是其它的每一個節目都看得出下過苦工。本事沒有白來的，是勞力換來的。蒙古人民共和國藝術團給了我們很好的學習機會。

親愛的以奧云同志為首的、蒙古人民共和國勞動人民的文化代表同志們！感謝你們為我們表演最精彩的節目，我們願更多的向你們學習。今後將更進一步交流文化。同志們！緊握你們的手，祝中蒙兩國牢不可破的友誼進一步發展和巩固！

1963年4月



松山樹子主演芭蕾舞剧“白毛女”

叶浅予速写

談芭蕾舞劇“白毛女”

日本進步的藝術家們，在美帝國主義腐朽墮落、麻醉日本人民的侵略文化充斥市場的艱苦環境中，堅持陣地，撐持着演出團體；有的致力於發揚日本古典戲劇和古典舞蹈的優良傳統；有的利用多種的藝術形式進行創作；積極地以健康朴素、清新活潑的藝術作品供人民欣賞，並和敵人作鬥爭。松山樹子芭蕾舞團就是其中的一個。這個團體由於經濟困難，許多演員都經常要在外邊找些臨時工作維持生活。他們僅有一所房子，其中只有一間排練室，兩三小間住房，一架差不多快進博物館的舊鋼琴，就是這一點財產，他們也曾為上演“白毛女”抵押出去過。儘管如此，他們充滿着樂觀的精神，愉快地進行着自己的創作。他們有理想、有希望、有計劃、有自己獨特的藝術風格；經過不斷的奮鬥，他們得到了廣大群眾的支持。在他們發表的上演“白毛女”的籌備經過中，有這樣幾句話：“我們希望通過這一演出，在日本首先樹立一種新的創作方法。當我們要把原作的卓越思想，通過芭蕾舞變成舞台行動的時候，擺在我們面前重要的課題是：必須在原作的思想基礎上學習演技，創造出具有戲劇性的人物形象，培養出芭蕾舞演員的新品質。通過白毛女的悲慘運命表現出一個人的頑強的生命

力以及強烈的內在感情，這一主題不可用狹隘的生物學的眼光來設計，必須用鬥爭的眼光來設計。”從這裡可以明顯地看出他們的創作思想和創作方法，看得出他們奮鬥的目標。他們是嚴肅認真，愛憎分明的。

當中村翫右衛門先生把芭蕾舞劇“白毛女”最初排成的消息告訴我時，我驚為創舉，曾打了個電報去道賀。

1953年我到日本，很遺憾沒能看到松山樹子芭蕾舞團的舞劇“白毛女”，我只在他們的排練室裡看過一個小片斷。就是這一小片斷就吸引了我，使我感動——

楊白勞被穆仁智叫到地主家裡去了。鄰居各自散去。場上只剩下喜兒和大春。喜兒只怕父親此去吉凶難測——想來總是凶多吉少。她朝父親走去的路上凝望，深懷忧虑。大春走近前去想要給她一些安慰，她回頭看見大春——她的未婚夫，在寂寞之中惟一的伴侶，同階級、同命運、同在一條難船上的戰友！一個精壯純朴的青年農民！他一句話沒有——此時話是多餘的——他以全部生命力從心的底層捧出了他純潔的愛。喜兒，在深忧之中燃起了希望之火，少女的羞澀掩不住她內心的激動。她將和他共患難同甘苦，在他的面前有說不出的一種溫暖甜蜜之感，恨不得把一切捧獻給他。但是她從沒有一秒鐘忘記她受難的父親，她為他担着沉重的心。因此更覺得大春和她是相依為命生死之交的朋友。松山樹子（喜兒）和石田種生（大春）用熟練的芭蕾舞把人物複雜的情感形象化。完全根據當時的處境表達了他們的內心生活，絲毫沒有耍弄技術的表演，使我們不能不對喜兒、大春這一對男女青年喜與

深厚的同情。这一段舞形象健美而热情奔放，显示出诗的意境，也很朴素，合乎农民的身分。看了这段表演，使我对用芭蕾舞的形式表演东方的农民生活增加了信心，正因为松山树子所创造的人物形象可以令人相信。还有就是从这一个简短的片断显然可以体会到导演有才能的构思和他的艺术技巧。

这回能在北京看到这个舞剧的全貌，使我非常高兴，中国观众看这个舞剧后的感动情景，更有力地说明这个舞剧的成功。

这个舞剧是根据歌剧“白毛女”改编的。作为舞剧，这是一个相当高明的创作。我觉得编排得很好。用歌剧改编舞剧最难的是予以适当的剪裁，要运用芭蕾的特点把握住主要情节，使贯穿动作特别鲜明，要使形象高度集中，把主题思想、人物的性格感情突出地表现出来。芭蕾“白毛女”处理得异常简洁精练，也就显得十分有力、动人。

在表演方面，松山树子女士显示了优秀的才能和熟练的技巧。她的动作是那样优美而准确，她的一举一动就像在那里说话，把剧中人物复杂的内心活动明确地传达给观众。使人感到她的确是一个纯朴而又天真活泼的农村少女，她具有东方女性温婉的美，但在她遭受欺凌时立即爆发出强烈的火焰，显示出顽强的生命力。

石田种生先生演的大春也很适当，象他这样的舞剧小生真是十分难得。他和松山树子的演技有一个共同的优点，就是不矜才，不使气，以健康朴素的动作传达出深厚的感情。

演黄世仁的小森安雄先生，大家都说演得好，说他一举一

劲都表现出恶霸地主的形象。其余的角色也都演得很真实。但必须指出的是：全体演员发挥了集体的力量，每一个人的表演都为了突出主题，完成最高任务，使得整个演出成为一个完整的艺术作品。这不但是导演的处理适当，也是演员们的努力。

我觉得这个舞剧，舞的安排、队形的变化和舞台调度都很好，全剧充满着强烈的感情，浓厚的革命气氛和浓厚的东方情调，深深地感动了中国观众。土方与志先生的导演才能随处可以看到。

我是不懂音乐的。可是我欢喜青年作曲家林光先生为“白毛女”舞剧所写的曲子，他把歌剧的主要旋律发展得很好，使人觉得亲切悦耳；有些配器我也觉得用得聪明，我感觉林光的作曲能够帮助这个舞剧说明问题。

松山树子芭蕾舞团演出的“白毛女”在我国的演出获得了很大的成功，它对我们两国的文化交流做出了很大的贡献，更增加了中日两国人民的相互了解。我们衷心地感谢他们。

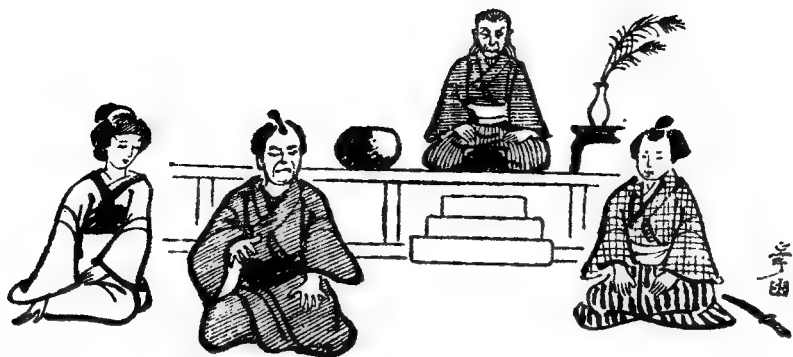
1958年3月



“双蝶道成寺”中的舞姿



“双蝶道成寺”中的舞姿



“傾城返魂香”中的一折“口吃的又平”

張正字速写



“劝进帳”中的人物

張光字速写

日本的歌舞伎

歌舞伎是从日本民间产生的艺术，所谓“芝居”，就是“在草地上演，坐在草地上看的玩意儿”的意思。从它产生到现在，有大约 350 余年的历史，它是代表日本民族的优良艺术传统、有着特殊形式和独特风格的戏剧。

大约在公元1440年时，正当室町时代的中叶，日本新兴的资产阶级初期发展，由于海外贸易的发达，在贸易的中心地曾经形成了町人（商业资本家）自治制的自由城市，当时农村的生产力也相应的有所发展，在这个时候从民间产生了各式各样的如“小歌”、“由乐”、“猿乐”、“能乐”、“狂言”之类的艺术形式，反映着当时人民的生活。这些艺术形式逐渐随着经济力量的发展壮大起来。约在 1660 年间产生了歌舞伎。

中日两国相隔很近，但中国人民对日本歌舞伎这样优秀的艺术却很少接触过。以市川猿之助氏为首的歌舞伎剧团到中国来和中国人民见面，是新中国成立以来两国文化交流史上破天荒的第一次。这件事对于使两国人民更多地相互了解，增进两国人民的友谊一定有很大的帮助。中国观众以获得机会来欣赏日本有高度成就的古典戏剧艺术而感到特别高兴。现在让我来作一个简短的介绍。

歌舞伎是日本民間艺术的集中表现。最初，在出云地方有个名叫阿国的女巫創造了一种“念佛舞”，原来是为化緣作宣傳的。这个舞尽管宗教色彩很重，据说由于阿国的色艺，到处受到欢迎。她还創造了一种“嬰孩舞”，描写男女爱情。此外又吸收了几种民間舞蹈，互相結合，便有了更多的发展，逐渐形成了歌舞伎的舞蹈。于是阿国的舞艺摆脱了念佛的内容，一变而为反映人民的生活的艺术（例如恋爱片段），再进而表演簡短的故事，建立起了歌舞伎的初步基础。

歌舞伎在它的創始期是全用女演員来演的，以歌舞为主，称为女歌舞伎。这种新兴的、生动活潑的艺术受到广大群众的欢迎，与当时統治阶级所独占的“能乐”相对峙。那时德川政府正利用中国的程朱理学，定尊卑之分以加强統治，一面鎮压农民暴动，一面限制商业資本的发展，女歌舞伎也在这个时候以有伤風化的罪名被下令禁止。

女歌舞伎不能演了，便产生了“若众歌舞伎”。“若众”就是青年男子的意思。若众歌舞伎除了演員全部換男子之外，和女歌舞伎并没什么大不同的地方，仍然受到大众的欢迎。但在女歌舞伎被禁的二十三年以后（承应元年，1652），若众歌舞伎又被全部禁演。后来考虑到失业的人多，禁令是放松了，但勒令演員須一律把头上前面的头发剃光，讓他們无法扮女角，演員們便只得用假发。假发又被禁用，演旦角的便只好

用一块紫色絹帕裝飾前額，造成新妝。观众称这为“野郎歌舞伎”。“野郎”本是罵人的話，歌舞伎照日本話カブキ原来的語义是“調笑”“好色”，不帶什么高尚雅馴的意思。歌舞伎三个汉字是照日本語音安上的。本称“歌舞妓”，以后才把“妓”改成“伎”。“野郎歌舞伎”，这就是說剝了野郎头的野郎所演的卑微不足道的东西，当时俗人之被輕視可以想見。但尽管如此，观众并不因此而减少了对它的爱好，因为那时的歌舞伎已能更多地反映民間的生活。歌舞伎艺术还是迅速地向前发展着，内容日趋于丰富，演技日趋于精美，一步一步使歌舞伎具备完整的形式，成为优秀的、多色多彩的、能反映人民生活的戏剧艺术。在这里，显示出日本艺人們的智慧和巨大的努力。也显示出日本人民坚强的性格。

歌舞伎产生于1600年前后，正是日本商业資本抬头的时期。它的成长壮大，多由于“町人”的支持。它是伴随着新兴階級經濟的发展而发展的。所以不是封建領主的政令所能压倒。

在歌舞伎之前，日本約略具有戏剧形式的艺术只有“能乐”。但是封建領主把“能乐”当成貴族专用之乐（所謂“武家式乐”），民間不得擅演。歌舞伎的产生，正符合人民群众的要求，它便不可避免地成了属于当时人民群众的艺术，具有鮮明的人民性，为人民大众所爱好。它既然在群众当中生了根，封建統治階級想把它拔掉便越来越不可能。到了元祿年間（1688年开始），歌舞伎进入成熟期，出了許多名演員和几个特別优秀的作家，歌舞伎从此也就有了更輝煌的成就，作家如

近松門左衛門被称为歌舞伎之父，有日本莎翁之誉。此外如并木正三、鹤屋南北、河竹默阿弥等的作品，都起着推动歌舞伎前进的作用。

二

西洋的歌剧有大歌剧、小歌剧、音乐喜剧、乐剧等等的分别，如果拿这些作为标准来衡量歌舞伎，那就可以说什么也不是。如果说歌舞伎和中国的戏曲近似，而且有很多共通的地方，这完全正确。——中国戏有唱、有做、有念、有打、有舞，日本的歌舞伎也是一样。但是整个的看，这两种艺术形式各有其鲜明的特点（历史的、民族的和艺术的特点），各有不同的表现手法。有人说中国戏曲是歌剧型的，日本歌舞伎是音乐剧或乐舞剧，我以为中国戏就是中国戏，日本歌舞伎就是日本歌舞伎，这两种戏都是东方的，各有特殊的演出形式和风格，不必以西洋的歌剧形式为标准勉强分类。

上面大体说明了歌舞伎是怎样一种综合艺术。现在我想谈一谈歌舞伎里面包含的四种艺术成分：

（一）“义太夫狂言”——“狂言”这名称是从“能乐”（一般称之为“能”）来的。“能”所表演的内容一般比较严肃典雅，于是“幕间”插进短小的滑稽戏名叫“狂言”。义太夫狂言、歌舞伎狂言都是脱胎于“能”。义太夫狂言原来是杖头傀儡戏；所唱的曲子是一个乐师竹本义太夫所创，以是得名，所以义太夫狂言也叫“竹本剧”。歌舞伎全部从傀儡戏接受了义太夫狂言，

連表演動作和舞蹈姿態都模仿傀儡，直到後來經一些名優加工改造，創造出一些新的動作，便形成了歌舞伎出色的身段。歌舞伎所表演的一般都叫狂言，又太夫狂言為其中最主要的部分之一。歌舞伎狂言經過發展，早已不是像“能狂言”那樣簡短的滑稽戲，而是能表現整本大套故事的戲曲了。

(二)“時代物”也叫“時代狂言”——就是歷史戲。有的根據歷史故事，有的根據傳說，大多數是以古喻今，代表着新興階級的願望。

(三)“世話物狂言”——就是時事戲。反映的多半是妓女的生活，戀愛故事(以情死的故事為最多)，還有里巷新聞——重要部分反映的是貧民生活，貧民窟居民的窮困生活；漁民、農民的生活。這種時事戲同情戀愛不自由的、被冤屈的和被壓迫的。以前這種時事戲對戀愛、殺戮、拷問之類的場面，往往演得很露骨，因此更容易遭到禁止，所以不甚發達，數量較少，但這種反映貧民生活的戲以前是沒有的，可以看出歌舞伎的特點和它的人民性。

(四)“所作事”——就是舞蹈劇。這是從出雲阿國以來不斷搜集日本各地民間舞蹈組織起來、經過長時期加工的舞劇藝術。

以上四種東西各有特點，各有獨立的資格，但是在一個戲里往往包含着各種成分，難於截然分開去看。

現在我想就這次將在中國上演的三個節目來談一談，或者比較容易明白，也可能對初次看日本戲的中國觀眾有些幫助。

三

这一次所演的三个戏，一个戏叫“双蝶道成寺”，这个戏是从“能乐”发展来的，原来就叫“道成寺”，以后发展成为各种的“道成寺”，多到二十多种，我們所看的是“双蝶道成寺”。故事是这样的，据说有一个行脚僧偶然在一家人家借宿，遇见一个女的叫清姬，当时戏言要娶她为妻，可是这个女的认了真，行脚僧走后，女的就去追他，追到一个寺院里，那个行脚僧就藏在了一口钟里头，清姬没有办法，自投日高川（当地的一条河）变成大蛇，围钟七圈。跟着行脚僧的两个和尚求佛拯救，最后把钟拉起，蛇带着猛火飞进了日高川。这个故事不断有些发展，在歌舞伎“双蝶道成寺”里最后是蛇被降伏了，并未飞去，一头陀骑上蛇身，闭幕。“双蝶道成寺”有两个女的——花子和樱子的舞蹈，中途樱子变成男的，表演着男性舞。最后花子变脸，现出妖形。本来在“能乐”里只有一个女的舞一两种舞，发展到歌舞伎，就有单人舞、双人舞还有和尚们各种的群舞，有空手舞，也有拿道具的舞。花子的单人舞里又有羯鼓舞、铃鼓舞、花笠舞、手舞、手巾舞、入钟舞等，变了蛇之后有蛇体舞（勾着脸谱的男性舞）。这个戏在歌舞伎的“所作事”（舞踊剧）是一个重头戏，不仅是在舞蹈方面丰富了传统，就在音乐、歌曲方面也集了从有“道成寺”以来的大成，是一个非常饱满丰富美丽的古典舞剧。

歌舞伎的舞蹈，除了独立的民间舞蹈，大体分两种：一种

是变化的舞蹈，一种是跟戏的身段相结合的舞蹈，变化的舞蹈主要是变装，有所谓“五变化”、“七变化”，据说曾经有过更多的变化。例如一个女人到一棵大树后面一转，变成一个男人走出来；两个人决斗，一人受伤，伤者在地下一滚，五官就变了样之类。有一个人几变的，有两个人或者两个人以上交换变的。在“双蝶道成寺”里头我们就可以看到这种变化：女的变男的，美女变妖魔等等。美女忽然变成花脸跳着男性的舞，在歌舞伎里数见不鲜，“双蝶道成寺”不过一例。这个戏不仅是表演，就是检场的也要经过长期训练，只看“双蝶道成寺”从羯鼓舞改铃鼓舞的时候，帮助演员摘去羯鼓、换衣服、拿起铃鼓那种正确熟练的动作，就知道他们是下过功夫的。像“双蝶道成寺”那样检场的，必须把全部舞蹈学会才能胜任。所以多半是由徒弟来担任检场。

这个戏跟我们的“白蛇传”很相像，“白蛇传”的故事最初说的是一个可怕的蛇妖迷人，后来逐渐使这个蛇精人化了，而且变成了一个美丽聪明可爱、秉性善良而又斗志坚强的女子，人们看了“白蛇传”总是同情白素贞，而憎恨法海。“双蝶道成寺”的作者，看起来像是站在花子（即原来故事中的清姬）方面的，但不明确。在过去的社会里，花子的怒火烧毁不了那口镜，尽管她的爱是纯洁的、正当的，可是在那口镜的面前无可奈何。作者当时或者也为那口镜所象征的权威所慑服，因而下笔时不能奔放。我们能够在这么一个戏里头看到那么多精美舞蹈，感到满意。但是我想在保持古典艺术完整的美的条件下，不知是不是可以根据原来的传说适当地把这个故

事作为舞剧来从新排列一下，使主题思想更明确；把里头的各种舞蹈跟情节和人物性格的发展，彼此有机的联系起来，使戏的贯串动作更清楚；这对于现代的观众说，是不是可能更容易理解一些呢？我很爱这个戏，便不由得有这样一些想法。

还有一个戏叫“口吃的又平”。又平是日本有名的“浮世繪”开派的画师。他和他的师弟修理之介二人同拜老画师土佐将监为师。照日本旧时的习惯，师傅所喜欢的徒弟，就让他承袭自己的名字；能承袭师傅的名字的徒弟也认为光荣，而且可以提高社会地位，改善生活。画师土佐将监欢喜修理之介，就让他承袭了他的名字，改名土佐光澄。又平因为又贫寒又口吃，不得师傅的欢心，不能袭名。他气极了，认为自己的画决不弱于修理之介，师傅偏爱太不公平，因自己口吃说不清楚话，就让他老婆去代为恳求师傅也给他一个名字。师傅不理，他绝望了，想和老婆一同自杀，但他想在生前留一幅画作纪念，因此选了院子里一块石头，在上面画上自己的像。恰好他师傅走过看见，忽然发现了他是天才，十分惊叹，便赐给他名字叫土佐光起。又平夫妇喜出望外，双双起舞以示感激。这出戏有悲痛的局面也有狂喜的局面，有做工也有舞蹈。

还有一个戏叫“劝进帳”（“縁簿”）。故事是：源氏灭了平氏之后，源頼朝与源义经两弟兄争权。頼朝要杀兄弟义经，义经和四个家臣化妆为僧人逃走。行至加贺国安宅地方的关口，頼朝的家臣富樫带着人把守在那里。义经的家臣想拚一死战打过关去。家臣中有一个勇士名叫弁庆，他以为不妥。他让

义經化装成挑夫模样，他自己扮成头陀，作为进香化緣，想混过关去。富樫盘問他有没有緣簿，他拿不出来，仓促之間他从怀里掏出一卷紙假作緣簿，并临时凭空謄一段募化緣起朗誦出来，念得十分动人，富樫信以为真。正当这个时候，富樫的一个伙伴指出挑夫像义經，于是弁庆拿起禪杖打义經，罵道：“一路之上，就是因为你这家伙长得像义經，耽誤了我的行程！”罵了又打，他心里却十分难过（这是动人的場面）。富樫沒有找出他的破綻，許他們过关；剛要走，富樫忽然認出了挑夫确是义經。此时弁庆一面保护义經，一面紧握禪杖靠近富樫准备用武。富樫为他的机智、勇敢、忠誠所感动，就毅然把他們放走了。过关之后，弁庆一方面松了口气，一方面覺得打了义經过意不去；另一方面也感到胜利的喜悅；还有，就是对于諸侯爭权，国家不安，也联系到自己，有无穷的感慨。最后跳一段“延年舞”。他的复杂心情就从歌声舞态中表现出来。这戏有歌、有舞、有道白、有做工、有心理和性格的描写。在間不容发的矛盾斗争中显出强烈的戏剧性，难怪这戏一直受到观众欢迎，历演不衰。

以上所举三个戏我只能介紹一个大致的輪廓，現在略談一談歌舞伎的演法。

四

歌舞伎的演法是歌者不舞，舞者不歌，这和我國唐宋歌舞之制相同。歌舞伎的角色在台上只有舞蹈、做工和道白——

对白、独白、旁白。角色自己不唱，唱的人坐在旁边。唱的調子总称“淨琉璃”(分各种曲調)。唱的目的是，在戏剧进行之中写景写情为戏造气氛，解釋剧情，說明角色的内心活动，介紹角色的性格和处境。它的作用相当广泛。例如，打开箱子取出一件宝物，当剧中人欣赏这个宝物时候，淨琉璃就可以介紹宝物的来源并加以贊美。正和我们章回小說里头“……怎见得？有詩为証”的写法差不多。又如，一个男人递封情書給一个女子，她接在手里，考虑一下，扔回給那男人表示拒絕，男人很生气。这种場面二人都可能沒有話，由歌者从旁边說明他們彼此的心理。又如，天已昏黑，一个旅人找不到投宿之处，他四处張望，进退为难，歌者就可以描繪他的境遇，唱出他的心情。歌舞伎歌的用法大致如此。有些歌由于感情深厚，文詞丰美，令人听得入神，加之与台上的表演巧妙地、紧密地结合起来，一步步进展到高潮，有它特殊的效果。同时正因为歌舞伎的歌是这样用法，表演的方法也必然和西洋剧、中国京剧都有所不同。这在初次看日本戏的人可能会感到新奇，但是中国地方戏也有用类似这样形式的部分，潮州戏的帮腔和四川高腔的帮腔，都是一面帮腔，一面說明角色的心理，一面解釋剧情。这种由第三者用咏叹的曲調烘托剧情，来帮助观众得到更深切的感受的方法，我觉得很有意思。这种方法是从小說、平話轉化来的。日本的傀儡戏充分运用了这一形式，发挥了它的效用，歌舞伎把它承受下来又有所发展。

五

歌舞伎是靠音乐来表演的。最初以横笛和鼓为主要乐器，后来从中国输入了三弦，便以三弦为主，佐之以横笛、尺八、箏和胡琴。弦乐器有：三弦、箏、胡琴；管乐器有：三种笛子，加上能管和尺八，共五种；打击乐器有：大鼓、小鼓、手持的腰鼓、鐸、钹、拍板、鐘、磬、木鱼、鈴、木琴等共十九种，其中手持的小腰鼓经常和三弦配着歌唱，用得很多。

六

歌舞伎原来是在河滩、草地上演的，到了室内也只有一个四方的舞台，没有布景。后来逐渐发展了舞台装置，全部用了布景。它的布景是写实的，有时也是风格化的（这是专门问题，难于用简明的几句话来介绍说明）。

歌舞伎的舞台最特出的是有两条“花道”，从舞台的左右两边伸出两条约五市尺宽三市尺高的路，通过观众席到舞台的对面墙根——在那里有门，门上挂着絨布门帘。角色可以从“花道”下场，也可以从“花道”上场。尤其是下场的时候，角色在观众当中一路舞过去，特别令人感到兴趣。还有这别的场面，送行的站在台口挥着手巾，离去的人从“花道”越走越远。

轉台是日本歌舞伎的艺人发明的。1758（宝历8年）歌舞伎的剧作家井水正三首次用轉台。经过多次的加工改良，

日趋于完善。轉台傳到歐洲，在德國用電氣旋轉，進了一大步。現今在蘇聯的好幾個劇場里把轉台的運用率更加擴大了，變化更多了。歌舞伎不僅用轉台，還曾用升降的舞台和推出推進的舞台。近年舞台裝置是越來越進步了。

歌舞伎的內容很豐富，也可以說很複雜，涉及的方面很多，這一篇簡短的介紹文字很不全面，也不周到，不過是大致的輪廓而已。坪內逍遙博士曾經打過這樣的比方，他說：歌舞伎好比九個頭的蛟龍，斬去一個頭又會長出一個頭來。尤其是外國人，想完全了解歌舞伎是很難的。

歌舞伎到現在已經有了三百多年的歷史，岡本綺堂氏在他所寫的“歌舞伎概說”的結語里說過：“歌舞伎從創始以來不是一成不變的東西……它跟着時代的變遷而變遷，跟着人民的進步而進步，今後也不會停止它的發展。但擁護者決不能以維持着舊態作為唯一保存之道，要看如何創造新的歌舞伎。”我以為這幾句話說得很好。我深深相信日本人民必能運用他們的勞力和智慧，使有優良傳統的歌舞伎跟着時代的進展向更遠大的前途發揚光大。

1955年10月

統一書號：10020·1416

定 價：(4) 1.51 元